

PQ  
4656  
326  
1993

GIORGIO BÁRBERI SOUAROTTI

UNIVERSITY OF ARIZONA



39001032305677

# IL SOGNO E L'EPICA



*Genesi Editrice*









Digitized by the Internet Archive  
in 2023





a cura di

Giorgio Bárberi Squarotti  
Francesco Spera

dello stesso Autore nella stessa Collana:

1. *L'ombra di Argo* (Studi danteschi sulla *Commedia*).  
Nuova edizione ampliata.
4. *In nome di Beatrice e altre voci* (dalla *Vita nuova* alla *Commedia*).
9. *La scrittura verso il nulla: d'Annunzio*.

dello stesso Autore nella Collana *I Gherigli*:

17. *Dalla bocca della balena*.
36. *In un altro regno*.

in preparazione:

47. *Nuove poesie*. (titolo provvisorio)

Giorgio Bárberi Squarotti

# IL SOGNO E L'EPICA

*Genesi Editrice*





## VENERE E MARTE: LE ALLEGORIE DELLA PACE

Nell'ottava 122 del primo libro delle *Stanze*, dopo la descrizione del regno di Venere a Cipro, il Poliziano vi fa giungere Cupido, che si è appena vendicato dell'indifferenza, anzi dell'ostilità nei confronti dell'amore, proclamata a lungo da Iulio, facendolo innamorare della ninfa comparsagli proprio sopra il prato da cui è, invece, sparita la candida cerva formata dal dio per portare il giovane cacciatore fino a contemplare la donna e a innamorarsene, e lo fa incontrare con la madre:

Trovolla assisa in letto fuor del lembo,  
pur mo' di Marte sciolta dalle braccia,  
il qual roverso gli giacea nel grembo,  
pascendo gli occhi pur della sua faccia:  
di rose sovra lor pioveva un nembo  
per rinnovarli all'amorosa traccia;  
ma Vener dava a lui con voglie pronte  
mille baci negli occhi e nella fronte.

L'ottava riprende, come è noto, i versi 28-40 del primo libro del *De rerum natura* che, quando il Poliziano compone le *Stanze*, è ancora una riscoperta recente: «Quo magis aeternum da dictis, diva, leporem, / effice ut interea fera moenera militiai / per maria ac terras omnis sopita quiescant. / Nam tu sola potes tranquilla pace iuvare / mortalis, quoniam belli fera moenera Mavors / armipotens regit, in gremium qui saepe tuum se / reicit aeterno devictus vulnere amoris, / atque ita suspiciens teriti cervice reposta / pascit amore avidos inhians in te, dea, visus, / eque tuo pendet resupini spiritus ore. / Hunc tu, diva, tuo recubantem corpore sancto / circumfusa super, suavis ex ore loquellas / funde petens placidam Romanis, incluta, pacem» (I, 28-40). È subito evidente lo spostamento radicale che della scena compie il Poliziano rispetto alla fonte di Lucrezio. Se la disposizione scenica è analoga, con Marte che, vinto dall'eterna ferita d'amore, si distende sul grembo di Venere e con il capo rivolto verso il volto della dea, pasce gli occhi della bellezza di lei, traendone la vita, lo spirito della rappresentazione è quanto mai remoto. In Lucrezio il valore allegorico della situazione è intensamente



rilevato. È la guerra che cede all'amore, alla vita, alla bellezza, a ciò che, tutto insieme, costituisce la pace. Venere, in quanto dea dell'amore, è la figura della pace che doma il dio della guerra e fa regnare ovunque quella pace che è necessaria per il bene della comunità romana, per poter esercitare le opere della poesia e della filosofia, per la tranquillità dello spirito.

La celebrazione della pace è il motivo della scena che Lucrezio costruisce. La contrapposizione fra Marte e Venere si compone nella resa del dio della guerra all'amore; e il mito, allora, viene spostato da Lucrezio dall'iniziale messaggio delle armi che cedono all'amore a quello, più sottile, significato dal dio della guerra che cede alla pace che è sinonimo dell'amore, e gli avidi sguardi di Marte innamorato che si specchia nel volto di Venere e ne deriva la vita significano la rinuncia alla forza, al proprio predominio basato sulla violenza, all'esercizio della sopraffazione sugli uomini e all'effusione del sangue e alla moltiplicazione delle morti, per abbandonarsi alla contemplazione della bellezza che è l'opposto dell'azione. La scena che Lucrezio descrive è immobile nella sua assoluta emblematicità. È il trionfo di Venere come forma e figura della pace che è conseguenza del trionfo dell'amore e della bellezza sulla violenza, sulla forza, sulla sopraffazione, tanto è vero che Marte è supino, disteso in grembo a Venere, sottoposto a lei, che si trova, invece, eminente e dominatrice. In quanto amore e pace coincidono, la scena lucreziana ha un'allegoricità che vuole significare anche una scelta di poetica: il poema che seguirà non sarà d'armi e guerre, ma di pace, nel trattare «de rerum natura». È un nuovo tipo e genere di poesia per la letteratura latina: ed è, di conseguenza, il rifiuto dell'epica e del poema che ne costituisce lo spazio di risonanza, per un poema di pace, che è lo scopo che Lucrezio intende perseguire, ora che ha con estrema evidenza figurativa rappresentato Marte in grembo a Venere, dominato dalla dea che incombe su di lui, serena, soavemente parlando, e i feroci doni della guerra sono stati cancellati dalla scena e dallo stato del mondo, per il sorriso, invece, di Venere e la resa del bellicoso dio.

Il Poliziano traduce la disposizione allegorica delle due figure mitologiche in una situazione esclusivamente erotica. Venere è ancora sull'orlo del letto, appena uscita dalle braccia dell'amante, che, supino, giace sul grembo di lei. Sui due amanti cade una pioggia di rose, e ancora una volta il Poliziano carica di intensissima allusività erotica la rosa, come già nella celebre ballata *I' mi trovai, fanciulle, un bel mattino e*



nelle altre analoghe. La pioggia di rose ha la funzione di «rinnovarli all'amorosa traccia», e il significato ha da essere rilevato in tutta la sua crudezza per il legame simbolico che, per lunga tradizione, c'è fra la rosa e il sesso femminile, onde le rose che cadono sui due amanti vogliono essere un invito emblematico a riprendere quel rapporto amoroso che si è appena concluso, a rinnovarlo attraverso il richiamo del fiore all'oggetto del desiderio del dio («traccia», per di più, è metafora erotica dalla caccia); ma subito il Poliziano aggiunge che tale azione simbolicamente eccitatrice della «voglia» amorosa non è necessaria (c'è l'avversativa a rilevare tale stato di fatto), perché pronta è Venere a corrispondere al dio, tanto è vero che copre di baci gli occhi e la fronte di Marte. La disposizione figurativa rimane uguale a quella dei due amanti nel passo lucreziano, ma ogni allegoricità è stata cancellata dallo sviluppo che alla scena dà il Poliziano, ed essa si è risolta nella pura descrizione di una situazione erotica, nella recita esemplare di un perfetto e bramoso rapporto amoroso. Tanto è vero che il Poliziano, a questo punto, svolge ulteriormente e accentua il carattere erotico della situazione nelle ottave successive, con l'opportuna collaborazione di Amorini e di Cupido stesso:

Sovra e d'intorno i piccioletti Amori  
scherzavon nudi or qua or là volando:  
e qual con ali di mille colori  
giva le sparte rose ventilando,  
qual la faretra empiea de' freschi fiori,  
poi sopra il letto la venia versando;  
qual la cadente nuvola rompea  
fermo in su l'ale, e poi giù la scotea:  
  
come avea delle penne dato un crollo,  
così l'erranti rose eron riprese.  
Nessun del vaneggiar era satollo:  
quando apparve Cupido ad ale tese,  
ansando tutto, e di sua madre al collo  
gittossi, e pur co' vanni el cor li accese,  
allegro in vista, e sì lasso ch'a pena  
potea ben, per parlar, riprender lena

(I, 123-124)

La pioggia di rose viene analiticamente ampliata e complicata dalla funzione eccitatrice e di collaborazione erotica degli Amori (si osservi la forte posizione dell'aggettivo «nudi» nella loro descrizione). Essi muovono con le ali le rose cadenti, in modo da renderne la funzione ero-

tica più intensa per il potere che essi hanno di rendere più fervidi i rapporti amorosi; riempiono di rose la faretra per farle poi cadere più fitte tutte insieme sui due amanti; con le ali, fermandosi in mezzo alla nuvola di fiori, ne raccolgono sopra una certa quantità, per lasciarla poi ricadere in più compatta compagine su Venere e su Marte nel letto (e anche il termine «letto» ha un particolare rilievo). La collaborazione degli Amori all'eccitazione amorosa delle due divinità accentua ancora il carattere fortemente erotico di tutta la scena: attraverso l'emblematicità delle rose e la funzione squisitamente decorativa degli Amori, la situazione d'amore si fa più carica di sensualità, intorno a Venere e a Marte convocando tutti i possibili e più efficaci elementi di eccitazione. Non basta: la scena si arricchisce ulteriormente per l'intervento di Cupido, su cui si apre il secondo libro delle *Stanze*: «Eron già tutti alla risposta intenti / e pargoletti intorno all'aureo letto, / quando Cupido con occhi ridenti, / tutto protervo nel lascivo aspetto, / si strinse a Marte, e colli strali ardenti / della faretra gli ripunse il petto, / e colle labra tinte di veleno / baciollo, e 'l fuoco suo gli misse in seno» (II, 1). Non soltanto le rose che piovono sui due amanti divini, non soltanto l'atteggiamento lascivo di Marte che, supino in grembo a Venere, la contempla e Venere che ha «le voglie pronte», non soltanto gli Amori che rendono più efficace e adeguato il cadere delle rose sul letto e sulla coppia, ma c'è anche l'intervento di Cupido, che, con le frecce della sua faretra (dette «ardenti», in quanto suscitano l'ardore amoroso), punge Marte e con il bacio delle sue labbra gli riaccende nel petto le fiamme d'amore; ed è ben calcolato che le cure di Cupido tocchino a Marte: le voglie di Venere sono «pronte», mentre il dio sta disteso supino in grembo alla dea, in atteggiamento sì di sudditanza, ma anche di lassezza e di languore, onde per lui è necessario lo specifico intervento di Cupido con gli strumenti che ha, secondo la raffigurazione mitologica, a disposizione sempre, cioè gli strali, e, in più, con l'ambiguo bacio delle labbra intinte di veleno amoroso, che vogliono, appunto, rinnovare e riaccendere gli ardori di Marte.

La scena erotica è perfettamente compiuta nella sua ampia analiticità. Non c'è nulla che non sia specificamente erotico nella descrizione della situazione. È una celebrazione del rapporto amoroso, che acquista esemplarità assoluta per il fatto che a recitarla sono due divinità, e, insieme, tutte le altre divinità minori degli Amori, e poi anche Cupido, il signore degli uomini e degli dei. L'amore nella sua forma più palesemente erotica è il tema del Poliziano: Venere e Marte sono soltanto due

amanti, e la loro funzione mitologica (la dea dell'amore e il dio della guerra) è totalmente assorbita dalla dimostrazione fortemente rilevata e totalmente svelata della forma più appassionata e accesa di relazione erotica, descritta come, appunto, l'*exemplum* supremo che se ne possa poeticamente e figurativamente fornire, perché affidata ai nomi e alle figure della donna più bella e più ardente e dell'uomo più vigoroso e più prestante, quali sono, spogliati della loro natura mitologica per un istante, Venere e Marte; né s'ha da dimenticare, nell'apparato di frecce e nel presentarsi di qualche metafora di caccia e di guerra, come la «traccia», che è appunto termine venatorio e bellico, l'altro sistema metaforico, legato al rapporto erotico, che si costruisce intorno alla caccia e alla battaglia d'amore, con l'uso, allora, della figura mitologica del dio della guerra per trasferirne le imprese e le funzioni da quelle dei campi di battaglia a quelle del letto come spazio della ben diversa guerra degli amanti nel loro congiungersi.

Il Poliziano, inoltre, accentua l'elemento decorativo, che è del tutto assente dal testo lucreziano: e l'ampliamento della scena che ne consegue è, allora, da mettere in relazione con il concetto stesso di imitazione, che comporta la variazione e lo sviluppo del tema e degli elementi del testo d'origine, la reinterpretazione di essi in una prospettiva che permetta la prosopopea del poeta moderno come l'abilissimo trasformatore e trasfiguratore del modello. Per questo il Poliziano aggiunge sull'esempio di Lucrezio tutta una serie di altri elementi tratti da altri poeti, antichi e moderni, sempre per un intento di competizione, di agonistica dimostrazione di quanto il poeta moderno possa fare, inserendo sullo spunto originario tutta la serie degli altri modelli che sono adattabili al tema, fino a formarne una sorta di composito, ricchissimo mosaico, nel cui temperamento di forme, figure, colori, citazioni, consiste il trionfo, appunto, del poeta dei tempi attuali; e così si possono catalogare le *Silvae* di Stazio, Petrarca, Claudiano, l'*Eneide*, Dante, lo stesso Lorenzo. Il punto di partenza è, allora, sì, Lucrezio, ma nell'esito conclusivo concorre una quantità di altri elementi e autori, che tutti, poi, vengono, insieme con Lucrezio, coinvolti nel risultato di acceso erotismo della rappresentazione della scena d'amore di Venere e Marte, con la collaborazione, fortemente erotica anch'essa e non soltanto decorativa, pur nella decoratività dei particolari, degli Amori e di Cupido. Lucrezio rappresenta un'allegoria, e per questo la sua scena è del tutto immobile, è data una volta per tutte, è un esempio assoluto. Il Poliziano, invece,



raffigura una scena ripetitiva, anzi rileva specificamente il carattere di ripetizione dell'atto d'amore fra Venere e Marte, tanto è vero che gli Amori e Cupido e la pioggia di rose, con tutte le variazioni che nella caduta di esse inseriscono gli Amori stessi, collaborano alla ripresa del rapporto e al rinnovarsi di esso fra le due divinità, secondo quella che è la legge del rapporto sessuale, fundamentalmente ripetitivo. Il trionfo della pace sulla guerra attraverso l'amore è il fine della scena rappresentata da Lucrezio; l'esercizio sessuale nella sua maliziosa e continua ripetizione è, invece, lo scopo del Poliziano, all'interno della complessiva ragione del suo poema, che intende a celebrare la rinuncia di Iulio all'attività della caccia per dedicarsi all'amore e la conseguente sottomissione delle armi dell'esercizio sportivo della giostra all'omaggio d'amore alla donna amata. Di questa relazione di sudditanza dell'esercizio maschile delle armi, sia pure non nella guerra, ma nello sport, la scena d'amore fra Venere dominante e Marte ancora domato dalla fatica erotica, ma eccitato e aiutato a riprendere le forze per ripetere l'atto d'amore, è la traduzione visiva e figurativa, non senza, in questa prospettiva, un'allusione, sia pure alquanto indiretta, alla pace che la giostra dovrà consacrare fra i maggiori stati italiani, raggiunta per opera di Lauro, il fratello di Iulio, cioè per l'abilità politica di Lorenzo. Ma il valore allusivo e allegorico della scena polizianesca resta molto sfumato e sullo sfondo, al contrario della celebrazione del trionfo della pace sulle opere della guerra che è la sostanza d'idee del passo di Lucrezio.

Nel canto XVI della *Gerusalemme liberata* il Tasso riprende il tema:

Ella dinanzi al petto ha il vel diviso,  
e 'l crin sparge incompasto al vento estivo;  
languet per vizzo, e 'l suo infiammato viso  
fan biancheggiando i bei sudor più vivo:  
qual raggio in onde, le scintilla un riso  
ne gli umidi occhi tremulo e lascivo.  
Sovra lui pende; ed ei nel grembo molle  
le posa il capo, e 'l volto al volto attolle,

e i famelici sguardi avidamente  
in lei pascendo si consuma e strugge.  
S'inchina, e i dolci baci ella sovente  
liba or da gli occhi, e da le labra or sugge;  
ed in quel punto ei sospirar si sente  
profondo sì che pensi: — Or l'alma fugge  
e 'n lei trapassa peregrina'. Ascosi  
mirano i duo guerrier gli atti amorosi.

Dal fianco de l'amante (estranio arnese)  
un cristallo pendea lucido e netto.  
Sorse, e quel fra le mani a lui sospese  
a i misteri d'Amor ministro eletto.  
Con luci ella ridenti, ei con accese,  
mirano in vari oggetti un solo oggetto:  
ella del vetro a sé fa specchio, ed egli  
gli occhi di lei sereni a sé fa spegli.

L'uno di servitù, l'altra d'impero  
si gloria, ella in se stessa ed egli in lei.  
— Volgi, — dicea — deh volgi — il cavaliero  
— a me quegli occhi onde beata bèi,  
ché son, se tu no 'l sai, ritratto vero  
de le bellezze tue gli incendi miei;  
la forma lor, la meraviglia a pieno  
più che il cristallo tuo mostra il mio seno.

Deh! poi che sdegni me, com'egli è vago,  
mirar tu almen potessi il proprio volto,  
ché il guardo tuo, ch'altrove non è pago,  
gioirebbe felice in sé rivolto.  
Non può specchio ritrar sì dolce imago,  
né in picciol vetro è un paradiso accolto:  
specchio t'è degno il cielo, e ne le stelle  
puoi riguardar le tue sembianze belle. —

Ride Armida a quel dir ...

(XVI, 18-23)

Il Tasso allarga indefinitamente la scena lucreziana, ampliando anche la descrizione fortemente erotica del Poliziano. Ma gli spostamenti interni, intanto, sono ingenti. Non più protagonisti sono Venere e Marte, cioè due dei, ma il cavaliere Rinaldo e Armida, due figure, sì, d'eccezione nella macchina narrativa del poema tassiano, ma non dotati di quella condizione e di quelle prerogative divine che davano una particolare esemplarità di significato allegorico e d'ammaestramento ai protagonisti della rappresentazione lucreziana e del Poliziano. La scena è d'amore, con tutta la fortissima carica erotica che il Tasso riprende dalle *Stanze*, ma è un amore umano, sia pure inglobato entro uno scenario magico, che, tuttavia, non è mitico. Fra Rinaldo e Armida c'è un rapporto, sì, d'eccezione, ma non è quello assoluto e, di conseguenza, esemplare, di due divinità, per di più Venere come dea della bellezza e dell'amore e Marte come il modello del supremo vigore e valore virile, in quanto

dio della guerra.

La scena di Rinaldo che poggia il capo nel «grembo molle» di Armida, secondo lo schema lucreziano (e non è, quindi, il caso, per ritrovare precedenti alla scena, citare Ovidio, *Metam.*, X, 556-559: «'Libet hac requiescere tecum / (et requievi) humo'; pressitque et gramen et ipsum, / inque sinu iuvenis posita cervice reclinis / sic ait ac mediis interserit oscula verbis», che si riferisce al rapporto fra Venere e Adone, perché la posizione dei due amanti è esattamente l'opposta e, secondo i canoni amorosi, Venere posa il capo sul petto di Adone, né si hanno la sottomissione dell'uomo alla donna, il cedimento al dominio e al potere di lei), è preparata a lungo, agli occhi di Carlo e Ubaldo che sono sopraggiunti nell'isola della maga per portarne via l'eroe, liberandolo dalla seduzione di Armida, dalla descrizione dei molti incontri magici che i due guerrieri fanno: il drago che «inalza d'oro squallido squamose / le creste e 'l capo», il «fero leon che rugge e torvo guata / e i velli arrizza e le caverne orrende / de la bocca vorace apre e dilata», i «guerrieri animai, vari di voce, / vari di moto, vari di sembiante», la fonte del riso, le «natatrici ignude e belle» che nuotano nel lago formato dalle acque che escono dalla fonte e si mostrano ai guerrieri in tutta la loro nudità e la loro bellezza. Ma proprio quanto dice una delle due natatrici costituisce il preannuncio più significativo della scena di Rinaldo e Armida, che è il centro di tutto l'episodio, e proprio per questo giunge dopo una preparazione così prolungata ad arte dal Tasso. In più, dopo le parole della natatrice nuda, ci sarà ancora l'allocuzione del pappagallo, che invita a cogliere la rosa d'amore, ad amare e a godere finché dura la giovinezza, che trapassa in un istante; e all'ingresso nel palazzo di Armida, ci sono, raffigurate sulle porte, famose scene e situazioni d'amore, come quelle di Eracle e Iole, di Antonio e Cleopatra, con la ripresa, quindi, di un altro momento delle *Stanze*, là molto più diffuso per la catalogazione amplissima che vi si ritrova dei trionfi di Amore, ma, nella *Gerusalemme*, con una scelta precisa e ben calcolata da parte del Tasso degli episodi mitico-letterari da descrivere come rappresentanti sulle porte del palazzo di Armida, in quanto si tratta, sia nel caso di Eracle, sia in quello di Antonio, di due rese di illustri guerrieri al potere delle arti di seduzione e della bellezza femminile, come il poeta rileva con particolare evidenza:

Mirasi qui fra le meonie ancelle  
favoleggiar con la conocchia Alcide.  
Se l'inferno espugnò, resse le stelle,



or torce il fuso; Amor se 'l guarda, e ride.  
Mirasi Iole con la destra imbelle  
per ischerno trattar l'armi omicide;  
e indosso ha il cuoio del leon, che sembra  
ruvido troppo a sì tenere membra

(XVI, 3)

e:

E fugge Antonio, e lasciar può la speme  
de l'imperio del mondo ov'egli aspira.  
Non fugge no, non teme il fier, non teme,  
ma segue lei che fugge, e seco il tira.  
Vedresti lui, simile ad uom che freme  
d'amore a un tempo e di vergogna e d'ira,  
mirar alternamente or la crudele  
pugna ch'è in dubbio, or le fuggenti vele.

Ne le latebre poi del Nilo accolto  
attender par in grembo a lei la morte,  
e nel piacer d'un bel leggiadro volto  
sembra che 'l duro fato egli conforte

(XVI, 6-7)

Il Tasso, negli *exempla* d'amore raffigurati sulle porte del palazzo di Armida, riprende l'idea lucreziana dell'amore come spazio della pace, perché disarmare sia l'eroe che è stato capace di scendere all'inferno e di reggere sulle spalle il peso del mondo, sia il generale che ha conquistato l'Oriente e si scontra in una battaglia decisiva per l'impero del mondo. Le armi cedono all'amore: alla bellezza di Iole e di Cleopatra (e Antonio preannuncia, nella sua posizione in grembo alla regina d'Egitto, quella in cui Carlo e Ubaldo vedranno Rinaldo in grembo ad Armida).

È la stessa allegoria che Lucrezio raffigura nella scena di Venere e Marte: non più le divinità del mondo pagano, ma figure del mito e della storia raffigurano il trionfo della pace e la sconfitta delle armi di fronte all'amore. Sul disarmo di fronte all'amore che costituisce la legge di quel luogo dell'amore che è l'isola di Armida, la bella natatrice ignuda insiste significativamente:

Questo è il porto del mondo; e qui è il ristoro  
de le sue noie, e quel piacer si sente  
che già sentì ne' secoli de l'oro  
l'antica e senza fren libera gente.  
L'arme, che sin a qui d'uopo vi foro,

potere omai depor sicuramente  
e sacrarle in quest'ombra a la quiete,

ché guerrier qui solo d'Amor sarete,  
e dolce campo di battaglia il letto  
fiavi e l'erbetta morbida de' prati

(XV, 63-64)

La «quiete» è la legge del luogo: la pace, appunto, perché le uniche battaglie che vi si svolgono sono quelle d'amore, nel letto e sull'erbetta. Fuori, nel mondo, le armi sono necessarie, perché vi dominano la guerra, i pericoli, gli agguati. Il luogo dell'amore è il luogo della pace, ma non è la pace cosmica garantita dalla resa di Marte a Venere, come Lucrezio dice. Solo nel giardino di Armida, che Carlo e Ubaldo sanno essere opera di magia, l'amore regna con le sue dolcissime battaglie, mentre in tutti gli altrove possibili i guerrieri non possono che andare cinti dalle armi, perché sono in dominio del sangue e della morte. Il Tasso reinterpretava la lezione lucreziana, ma, nel trascorrere dei tempi e delle esperienze letterarie e ideologiche, la pace si è ridotta a essere opera di magia, come il giardino, come le due natatrici, come la fonte del riso, come il pappagallo e, infine, il palazzo stesso di Armida. Venere che doma Marte è l'allegoria della pace finalmente raggiunta attraverso la dea della bellezza, della natura genitrice, del rinnovamento continuo della vita, che sottomette a sé il dio che, invece, sovrintende alla distruzione della vita, alle stragi, alla violenza, all'effusione del sangue. Al contrario la pace di cui la natatrice parla è quella esclusiva che la magia garantisce in un angolo del mondo, remotissimo, in mezzo all'oceano non ancora percorso da Colombo: soltanto lì i guerrieri possono spogliarsi delle armi, non altrove. Per di più la pace stessa è ottenuta per l'opera della magia: naturalmente, non sarebbe possibile che vi fosse, né nelle isole Fortunate né in altro spazio (se non nel sogno bucolico dei pastori fra i quali capita per caso, nella lunghissima fuga del suo cavallo, Erminia). Non il modello divino propone esemplarmente la pace come ideale dell'universo e, in questo modo, la garantisce cosmicamente, ma l'opera di una maga, che è quanto di più precario possa darsi, e il lettore già sa che Carlo e Ubaldo non deporranno affatto le armi della guerra per le armi d'amore, e, anzi, le porteranno fino in fondo, davanti a Rinaldo, perché le reindossi e abbandoni il luogo della pace e dell'amore per ritornare nel mondo, a combattere nella guerra che ha infiammato Europa, Asia e Africa.

La scena di Armida e Rinaldo viene così a trovarsi al centro di una situazione di capovolgimento della condizione propria del poema epico, che canta, per definizione, la guerra e le imprese che vi sono connesse, al contrario di quello che accade nel poema lucreziano, il cui argomento, anzi, ha bisogno proprio della pace per poter avere voce, e al contrario, anche, del poema del Poliziano, che è di argomento mitologico e cortigiano al tempo stesso. È il culmine dell'alternativa amorosa alla guerra, tanto è vero che il Tasso descrive con molta cura gli strumenti femminili del potere di Armida, come lo specchio e il cinto magico, formato da tutti i vezzi possibili in amore, e se Rinaldo ancora ha una spada al fianco, essa è squisitamente decorativa e corrisponde perfettamente al cinto di seduzione della donna, in quanto allusiva non dell'uso bellico, ma della metafora amorosa che essa è nel linguaggio di quelle battaglie d'amore di cui ha parlato la natatrice ignuda: «E 'l ferro, il ferro aver, non ch'altro, mira / dal troppo lusso effeminato a canto: / guerrito è sì ch'inutile ornamento / sembra, non militar fero instrumento» (XVI, 30). La spada che ha al fianco Rinaldo non è un «fero instrumento», ma una decorazione della sua effeminata bellezza da usarsi nello scontro d'amore. È un segno di pace, non più di guerra: la spada, per opera di Armida, ha totalmente dismesso la sua terribilità, ed è diventata strumento di pace, in quanto segno e decorazione dell'amore. La forte sensualità della scena di Venere e Marte quale è descritta dal Poliziano è ripresa e complicata, nell'amplificazione che di tutto l'episodio compie il Tasso in omaggio al codice manierista, ma anche a quello della gara di imitazione che si instaura fra il poeta moderno e i suoi modelli, da un piacere più morbido e morboso nelle cose d'amore. La posizione dei due amanti è uguale a quella di Venere e di Marte, ma l'arte di seduzione con cui appare negletta in modo calcolato Armida è molto lontana dalla semplicità della situazione figurativa dei modelli, anche del Poliziano. Il velo di Armida è aperto davanti al petto, i capelli sono «incomposti», il languire d'amore è «per vizzo», non per effettiva sazietà d'amore (come, invece, è per il Marte del Poliziano); e poi ci sono i bei sudori delle fatiche d'amore che addolciscono il rossore del volto dopo l'amore, gli occhi umidi (e anche questo è un segno e una traccia dell'amore appena concluso), infine il riso «tremulo e lascivo», che è la manifestazione della ripresa della seduzione, insieme con tutti gli altri particolari della descrizione intesi a rinnovare il rapporto o, almeno, ad accendere più ancora l'amante.



Non c'è bisogno, qui, del corteggio amoroso di Amori, né della pioggia di rose, né dell'ulteriore intervento di Cupido. Il rapporto d'amore si è ristretto al massimo, ma, nell'episodio tassiano, esso ha spettatori, non attori come sono gli Amori e il Cupido del Poliziano, tuttavia nascosti, che osservano gli atti dei due amanti stando fuori della scena, come per prendere consapevolezza del potere dell'amore e della magia anche sull'eroe che è Rinaldo, come già hanno potuto sperimentare da spettatori quanti siano gli strumenti, quante le forme in cui la magia compone le seduzioni della pace e dell'amore (ma Carlo e Ubaldo sono spettatori ostili, non partecipi, che osservano, ma senza nessuna altra forma di partecipazione, che non siano, anzi, il rifiuto, lo sdegno, la virtù guerriera); e questo ulteriore rispecchiamento negli sguardi di Carlo e Ubaldo delle azioni di Rinaldo e di Armida all'interno del loro rapporto d'amore finisce ad accrescerne il carattere fortemente sensuale, nel senso che è davvero uno spettacolo, una scena da cui gli amanti recitano con particolare sottigliezza e complessità di effetti la loro felicità amorosa, inconsapevoli, certamente, di avere i due guerrieri come spettatori, con tutte le loro non abbandonate armi indosso, ma pure intenti a caricare di un particolare impegno di recitazione il momento del loro rapporto se si pensa alle parole che Rinaldo pronuncia verso Armida, con un accentuato gioco di metafore e di omaggi amorosi, che intricano l'andamento retorico del discorso fin dall'inizio stesso, se si pensa al fortissimo iperbato che lo apre, nella didascalia della battuta. La presenza di Carlo e Ubaldo come spettatori, che si sa essere ostili e destinati a spezzare per sempre il rapporto amoroso, a cancellare il piacere, a riportare le armi della guerra dove è la pace di una nuova età dell'oro (come ha detto la natatrice, ed è un'indicazione che perfettamente consuona con la descrizione del giardino perfetto quale quello edenico che dà il Tasso), è fortemente rilevata: «Ascosi / mirano i duo guerrier gli atti amorosi» (XVI, 19).

È il terzo specchio che riflette la vicenda amorosa, accanto a quello che porta Rinaldo al fianco e agli occhi di Armida in cui Rinaldo contempla se stesso, gli atti amorosi, la donna che si specchia nel vero specchio, in un intreccio fra i più complicati e, al tempo stesso, fra i più sensualmente accesi della tradizione poetica. La presenza dei due guerrieri ha questa funzione: di uno specchio degli atti amorosi che è esterno rispetto ai due amanti-attori, e per questo solo fatto viene a contestarne la sicurezza, la quiete, il tranquillo compimento. C'è un che di tragica-



mente nemico in quell'aggettivo «ascosi» che chiude il primo verso del distico conclusivo dell'ottava che descrive Rinaldo che, disteso in grembo ad Armida, contempla con gli occhi avidi il volto di lei, ne riceve i baci, sembra perdersi totalmente in lei. Accanto, come nell'angolo di un quadro aspramente moralistico, stanno i due spettatori nemici dell'amore, tetragoni a ogni seduzione di bellezza, di grazia, di parole suadenti e soavi, di verità della disperata brevità del piacere e della giovinezza: come se fossero le emblematiche figure della Morte che attenta alle gioie dell'amore e attende il momento opportuno per distruggerle. La scena lucreziana ritorna a essere quella dell'esempio della pace che ha respinto fuori e fatto abbandonare al guerriero le armi della guerra, ma, mentre Lucrezio raffigura uno stato assoluto, il Tasso vi mette dentro la dimensione del tempo, che si porta via ogni quiete e ogni gioia e anche il nuovo eden, la nuova età dell'oro, non meno di quella originaria tragicamente breve e precaria, come la stagione della rosa, prima che troppo allarghi i petali e decada dopo il lampo di assoluta bellezza. Tutto il discorso del pappagallo si raccoglie intorno alla dimensione del Tempo come disperatamente fugace: «Così trapassa al trapassar d'un giorno / de la vita mortale il fiore e il verde; / né perché faccia indietro april ritorno, / si rinfiore ella mai, né si rinverde» (XVI, 15). La scena amorosa finisce a dipendere decisamente da tale presenza del tempo: è il culmine del piacere, ma si sa che è un breve piacere, perché i nemici di esso sono lì a guardarne i segni, a spiare i modi, per far cadere su di esso la sanzione morale, ma soprattutto il richiamo guerresco, che farà riprendere a Marte e alle armi della guerra il dominio del mondo, coinvolgendo in esse Armida stessa, l'ipostasi di Venere, che ritroveremo sul campo di battaglia conclusivo, con frecce sia pure imbelli in mano, come segno di una disperata e tragica conversione anche di lei, dopo essere stata la figura della quiete e della pace di una nuova età dell'oro, alla legge universale delle armi, dopo che il suo nuovo, esiguo, remotissimo eden è stato distrutto, perché esso era non altro che una finzione, un'invenzione della magia, che è precaria, destinata a scomparire davanti a più forti magie o, meglio, per il Tasso, di fronte alle ragioni del poema epico, che non può contenere in sé la pace se non come sogno o aspirazione fragile e peritura.

Il culmine della scena tassiana è dato dalla descrizione dei due amanti nel momento in cui formano un cerchio perfetto, autosufficiente, che esclude ogni altra presenza da sé (ma ci sono, «ascosi», i due guer-

rieri che rendono vano tale sogno di assolutezza e separazione di Rinaldo e di Armida). Non si tratta soltanto dei baci dati e resi o dello sguardo di Rinaldo, che sembra dire che interamente l'anima gli si è conversa nel volto della donna, ma soprattutto il gioco degli specchi, di vetro e d'occhi, circoscrive perfettamente lo spazio esclusivo dei due amanti. Rinaldo ha in mano lo specchio in cui Armida si contempla, contenta di sé (e, nelle successive parole di Rinaldo, c'è l'eco dei sonetti degli specchi del Petrarca, per l'uguale compiacimento della donna nel guardare se stessa, escludendo da tale autocontemplazione ogni possibilità di sguardo gettato su altro o su altri), e Rinaldo contempla negli occhi di Armida Armida stessa che si guarda nello specchio vero. È l'assoluta autosufficienza dell'amore e del piacere, definita mirabilmente dal gioco degli sguardi e degli specchi: ma è un'illusione nel momento stesso in cui Armida e Rinaldo pensano, invece, di aver raggiunto il culmine della loro perfezione di reciproco piacere non soltanto amoroso, ma anche contemplativo, ideale; e questo significato ha, infatti, il madrigale che pronuncia Rinaldo, petrarcheggiando, con il dire alla donna che nessuna altra bellezza che lei stessa è degna di essere contemplata da lei, e che troppo piccolo è lo specchio per contenere tutto il «paradiso» che è la bellezza di Armida, per la quale solo il cielo sarebbe degno specchio, perché infinito.

Il termine «paradiso» rimanda all'eden ricostituito che è detto essere il giardino di Armida, ma anche al luogo della quiete che dipende dalla bellezza e dall'amore della donna (come per Lucrezio da Venere), in quanto in esso non ci sono contrasti se non per le battaglie d'amore, non ci sono lotte, non c'è che la contemplazione della perfezione naturale e della bellezza, pur nella consapevolezza del trascorrere del tempo e della giovinezza. Sembra, la scena, perfettamente immobile come quella descritta da Lucrezio, diversa, in questo, dall'insistenza del Poliziano sulla ripetitività dell'atto amoroso e delle azioni degli Amori e di Cupido che l'accompagnano e lo fomentano: ferma perché sostanzialmente contemplativa fra specchio e sguardi, e, in questo, di una raffinata eroticità, molto lontana da quella più palese, accesa, scoperta del Poliziano, che insiste sull'azione e, pur nel momento descrittivo, all'azione precedente e seguente rimanda. Ma la pace dei due amanti è corrosa dalla presenza dei due guerrieri nascosti che li guardano e che non hanno affatto abbandonato le armi, anzi le hanno portate per tutto il giardino, fino al palazzo e fino al centro del nuovo eden dove Rinaldo e Armida stanno, il primo col capo poggiato nel grembo della donna. Quando Ar-

mida, che è la creatrice del regno della pace e della nuova età dell'oro, la custode, la garante della sua perfezione ma anche della sua intangibilità, si allontana, ecco che i due guerrieri possono intervenire a rompere l'incanto, a distruggere quell'opera di magia e d'amore che è la quiete: «Ma poi che vòlta a più severi uffici / lasciò Armida il giardino e i suoi diporti, / i duo, che tra i cespugli eran celati, / scoprîrsi a lui pomposamente armati». Ecco: le armi (per di più «pompose» nella loro superba e clamorosa epifania) sono entrate nel regno d'amore e di quiete, e più nulla può ormai salvarlo dalla distruzione. Il tempo, imminente sulla scena d'amore e piacere di Armida e Rinaldo, irrompe a distruggerla per sempre: quello che porta con sé la guerra, il dovere, le armi da afferrare di nuovo per le imprese eroiche che il poema esige dal personaggio.

La quiete che Lucrezio descrive è sicura, perché la pace durerà certamente per tutta la durata del poema che esso ha reso possibile e sotto la quale esso è nato e si svolge. Se non fosse così e Venere non avesse domato davvero Marte e non l'avesse reso succubo di lei facendolo giacere sul suo grembo, il poema *De rerum natura* non avrebbe potuto avere inizio. Il poema è la dimostrazione che la pace regna per opera di Venere, a cui va, di conseguenza, la preghiera del poeta. Il poema tassiano, invece, è poema di guerra: per un istante ha conosciuto al proprio interno un'alternativa di genere e di forme nella descrizione del giardino della nuova età dell'oro, nelle parole di allettamento alle battaglie d'amore della bella natatrice e di incitamento all'abbandono delle armi della guerra e nel richiamo del pappagallo a godere fino in fondo l'attimo fuggente, soprattutto, poi, nella descrizione dei due amanti nell'allegorica figura della vittoria della pace sulla guerra che è la posizione del guerriero Rinaldo col capo poggiato nel grembo di Armida; ma è stato un breve intervallo, e subito le necessità del genere eroico prendono di nuovo tutto lo spazio della rappresentazione poetica. Significativamente, lo strumento con cui Carlo e Ubaldo strappano definitivamente Rinaldo dalla pace del piacere è un altro specchio, che è anche un'arma:

Intanto Ubaldo oltra ne viene, e 'l terso  
adamantino scudo ha in lui converso.

Egli al lucido scudo il guardo gira,  
onde si specchia in lui qual siasi e quanto  
con delicato culto adorno; spira  
tutto odori e lascivie il crine e 'l manto,



e 'l ferro, il ferro aver, non ch'altro, mira  
dal troppo lusso effeminato a canto:  
guernito è sì ch'inutile ornamento  
sembra, non militar fero instrumento.

(XVI, 30)

Sì, lo scudo è lo specchio di verità che rivela Rinaldo a se stesso, in quanto fa che si veda nell'altra dimensione di vita e di poesia rispetto a quella che dovrebbe essere esclusivamente sua, d'eroe che combatte per la fede cristiana per la liberazione del sepolcro di Cristo dai musulmani. Ma è anche un'arma, una di quelle che Rinaldo dovrà di nuovo indossare per la guerra, non quell'«estranio arnese», come parenteticamente aveva commentato il Tasso, che gli pende dal fianco, quel vero specchio in cui null'altro poteva specchiarsi, sia pure inadeguatamente, se non la bellezza di Armida.

Le esigenze del poema eroico ritornano a essere assolute, e cancellano il tempo della pace e dell'amore, incarnato nelle due figure di Rinaldo e di Armida: ma senza dimenticare che tale tempo della quiete è opera di magia, è qualcosa di estraneo rispetto alla natura delle cose, e la pace che vi regna è pur essa frutto di magia, come l'eden ricostituito nell'isola in mezzo all'Atlantico, e allora opera di magia è anche la parte del poema eroico che lo contiene, nel senso che è frutto di una suprema sfida lirica contro le regole e le consuetudini canoniche dell'epica e del ritmo narrativo che essa ha, è un intervallo lirico, che basta a chiudere lo specchio dello scudo, nel quale l'eroe riconosce se stesso come infinitamente dilungato dalla sua funzione e dal suo dovere, così come il poeta riconosce la sua poesia «effeminata», troppo adorna, troppo decorativa, di fronte alle forme che deve avere il poema eroico. La pace, nel poema, affidata all'emblematica sottomissione del guerriero alla maga, è una finzione: narrativa non meno che oggettiva, tanto è vero che, non appena Ubaldo ha ammonito Rinaldo a ritornare alla guerra, biasimandone i vani ozi e gli amori, ecco che l'eroe si strappa di dosso le insegne dell'amore e della pace per andarsene dal giardino incantato di nuovo nel mondo, rientrando nel tempo in cui (come dice Ubaldo) «va l'Asia tutta e va l'Europa in guerra» (XVI, 32):

Ma poi che diè vergogna a sdegno loco,  
sdegno guerrier de la ragion feroce,  
e ch'al rossor del volto un novo foco



successe, che più avampa e che più coce,  
squarciossi i vani fregi e quelle indegne  
pompe, di servitù misera insegne;

ed affrettò il partire.

(XVI, 34-35).

La «ragione» è «feroce», cioè sta dalla parte del dovere di guerriero. La pace è dove è il dominio del piacere, dei sensi, di una donna sopra il guerriero, nella posizione di Rinaldo che giace in grembo ad Armida come Marte in grembo a Venere. Nell'addio di Armida, pieno di preghiere, di pianti, di rimproveri, ecco che viene fuori, conclusivamente, la dimensione del tempo: «Non aspettare ch'io preghi, / crudel, te, come amante amante deve. / Tai fummo un tempo; or se tal esser neghi ...» (XVI, 44). Come per l'attuazione esemplare delle parole del pappagallo, l'amore e il piacere sono trascorsi in un istante, tanto poco d'ora è passato da quando Armida ha lasciato Rinaldo a quando lo vede allontanarsi con Carlo e Ubaldo. Qui è l'estremo sviluppo dell'episodio in quanto ripreso e adattato dal modello lucreziano. Il segno del tempo che trascorre rapidissimamente sigla la separazione fra la donna come emblema della pace e il guerriero che per un poco ha deposto le armi e le si è sottomesso e arreso: non per una durata illimitata, perché non c'è nulla di assoluto nel mondo tassiano, in cui la consapevolezza tragica della brevità della vita e del tempo concesso agli uomini è così profonda. L'addio fra Armida e Rinaldo risponde, allora, a ben altro canone da quello che comprende l'amore di Venere e Marte e la quiete che ne deriva nel poema di Lucrezio: è quello epico dell'*Eneide*, e dietro i due amanti della *Gerusalemme* sorgono le figure di Didone e di Enea.

Ma, prima, il Tasso aveva rappresentato, ancora una volta, l'estremo tentativo di far penetrare la pace nel poema della guerra quale è il poema eroico, riprendendo il suggerimento lucreziano di un poema di pace, quale sarebbe potuto essere quello di Armida e Rinaldo nel giardino incantato dell'isola atlantica. È una tentazione che occupa uno spazio notevole nella *Gerusalemme*, ma limitato, circoscritto, alla fine negato. Ad altri, cioè al Marino, toccherà la scelta del poema di pace nella descrizione dell'amore di Venere e Adone: di nuovo Venere, allora, di nuovo la dea della natura e del piacere e della pace appunto, ma non più un guerriero, bensì il bellissimo giovane che non è da disarmare delle armi guerriere perché si dedichi alle battaglie amorose, e allora il poema della pace non avrà più nessun'intenzione emblematica e tanto

meno allegorica, e sarà quello che può essere un poema moderno, in tempi di guerre, cioè la splendida astrazione di un sogno. Anche dopo la partenza di Rinaldo dal palazzo di Armida, più volte ritorna la citazione della ragione, nelle parole di Ubaldo: «così ragion pacifica reina / de' sensi fassi» (XVI, 41), e nella descrizione dello stato d'animo di Rinaldo, ormai fatto sordo a ogni lusinga di bellezza e d'amore: «Non entra Amor a rinnovar nel seno, / che ragion congelò, la fiamma antica» (XVI, 52). La ragione e l'onore di guerriero sono i nemici dell'amore e del piacere (e il Tasso qui capovolge l'atteggiamento che ha espresso nel coro del I atto dell'*Aminta*): e qui, allora, riprende il suo pieno potere anche la ragione intrinseca del poema eroico, nel quale l'amore non può che essere *excursus*, accidente, «errore». Se la pace è ancora nominata (da Rinaldo prima, poi da Armida che riprende le parole di Rinaldo), è la pace del cuore non più innamorato, che rinuncia a pensare all'amore e si dà alla ragionevolezza: «Rimanti in pace, i' vado», dice Rinaldo, e Armida ribatte: «Vattene pur, crudel, con quella pace / che lasci a me». Non ha più luogo, a questo punto, la vera pace, che è quella delle armi deposte e dell'amore che le ha sostituite con le sue battaglie e le ha ridotte a galante metafora.

Ma in quest'ultima parte dell'episodio, che ha dietro di sé il modello virgiliano anche nella sublimazione del patetico, ciò che è del Tasso è un'altra tragicità rispetto a quella virgiliana che porta Didone a uccidersi mentre le navi di Enea si stanno allontanando dal porto di Cartagine; ed è nella distruzione che Armida opera del suo giardino e del suo palazzo dopo che definitivamente Rinaldo se ne è allontanato. Non resta più traccia, non deve più restare neppure il segno del luogo dove ha regnato la pace e, con la pace, ha avuto piena attuazione il desiderio d'amore con il piacere che porta con sé. Armida cancella ogni cosa, e allora ecco che la presenza della magia, che sta sotto a tutta la creazione edenica di Armida, viene in piena luce. Il luogo della pace, se può esistere, sia pure di un'esistenza limitata nel tempo e, di conseguenza, precaria, deve l'essere alla magia, cioè all'esercizio supremo della finzione, dell'innaturalità assoluta proprio a confronto con quella naturalità che sia la natatrice sia il pappagallo hanno celebrato come propria dell'amore, del piacere, dell'abbandono al godimento e alla gioia della giovinezza; e la magia di Armida, che convoca demoni e pronuncia formule di riti sotterranei, non è certamente la magia naturale, ma quella demoniaca.

La pace si presenta, allora, come frutto di magia, al più radicale

opposto di quanto Lucrezio ha voluto significare come, invece, il risultato del naturale cedere dell'innaturale stato di guerra davanti alla dea della Natura generatrice e provvidente. È un artificio che la ragione, che sta tutta dalla parte del dovere e della guerra e del canone epico, ben presto esorcizza e cancella. Paradossalmente, proprio la pace finisce a essere rappresentata come il risultato dell'artificio supremo della magia: né si comprende tale impostazione dell'episodio, se non si tiene ben presente che, nel modo con cui il Tasso lo racconta e sviluppa, c'è dietro un'intenzione anche metaletteraria. Il poema eroico che egli compone non è di donne e di amori, se non nello spazio che loro prepara l'opera della magia. Il Tasso, se ne dà rappresentazione e se accoglie le figure della pace e del conseguente dominio di una donna sul guerriero, degli strumenti d'amore e di seduzione e di piacere sulle armi della guerra, affidando questa possibilità di racconto all'opera della magia, ne decreta la definitiva consumazione all'interno del poema moderno, che ha da essere eroico, con piena rispondenza ai canoni classici del poema epico e con il meraviglioso ammesso, sì, ma per il solo spazio di una precarietà e di una limitatezza che si dimostrano nel cedere immediato di fronte alle ragioni dell'epica, quando non si tratti del meraviglioso cristiano di Dio e degli angeli e delle forze infernali. Ma, al tempo stesso, il Tasso viene a chiudere le possibilità ulteriori del poema eroico con l'assolutezza dell'epica di cui egli darà prova nella *Conquistata*, senza più alternative, neppure affidate alla magia, di immagini di pace. Nel secolo successivo il poema, nelle due somme espressioni in cui si manifesta, sarà interamente d'amore, come l'*Adone*, o interamente affidato al meraviglioso cristiano, come *The Paradise lost*. Nel momento in cui l'epica celebra il suo trionfo nelle letterature moderne, mostra anche la sua fine senza possibilità di rinascita. L'epica con le sue regole e i suoi principi ha vinto, ma i due poemi tassiani finiscono a costituire la conclusione della tradizione in cui si sono voluti inserire con la novità moderna del meraviglioso cristiano e magico. Il sogno del poema della pace è breve, come l'episodio di Armida e Rinaldo nell'isola dell'Atlantico. Ma la scelta letteraria del Tasso è, in ultima analisi, una scelta di somma tragicità, anche come dichiarazione di poetica.

Naturalmente, spetta al Marino la conclusione del lungo viaggio del motivo lucreziano. Nel canto XII dell'*Adone* Marte si infuria per gelosia contro Venere, avendo saputo che tiene presso di sé il ragazzo Adone, onde, per evitare che questi possa subirne la violenza, la dea lo al-



lontana, subito dopo dedicandosi a placare il dio della guerra. La situazione è, dal punto di vista della disposizione dei due protagonisti, capovolta: non è Marte a mettersi davanti a Venere, col capo nel grembo di lei, pacificato per la letizia del mondo, ma è Venere a cercare l'amante per ammansirlo, in una scena che non ha più nulla di sacrale e di religioso come nel *De rerum natura*, ma neppure nulla della ritualità sensuale del Poliziano e nulla della soffusa e inquieta e un poco disperata tensione alla pace e al piacere del Tasso. Il Marino descrive una scena di inganno amoroso in termini che non hanno nessun riferimento alla condizione di divinità dei due protagonisti. Per placare Marte, Venere si presenta come una penitente, che, però, pretende di non avere nulla da farsi perdonare, anzi, subito, si dispone a mettere dalla parte del torto l'amante con le lusinghe e l'abilità della parola. L'apertura è decisamente novellistica, di impianto decameroniano (la novella, per esempio, di Peronella): «Ella ... al furiar di Marte, / ch'a lei rivolge impetuoso i passi, / con gli occhi molli e con le trecce sparte / su la soglia de l'uscio incontro fassi / e va dolente e lusinghiera avanti / al suo feroce e furibondo amante» (XII, 83). Marte subito «a que' vezzi ond'ella il viso adorna / ed a que' pianti ov'entro amor sfavilla» (XII, 84) si placa: ma il Marino, seguendo lo sviluppo tassiano della situazione, non si accontenta di mettere di fronte, per il contrasto amoroso che non può avere altra soluzione che la pace nel rinnovarsi della seduzione da parte di Venere, i vezzi della dea e il furore subito vinto del dio, ma dà la parola a Venere per una lunga e complessa orazione, condotta con la perfetta osservanza delle regole retoriche e un grande uso di figure:

Ella asciugando con pietosi gesti  
degli occhi molli il liquido cristallo:  
— Che strani modi di venir son questi,  
carco (dicea) di sangue e di metallo?  
Ben ti conosco: incredulo credesti  
con qualche drudo mio trovarmi in fallo,  
poiché con atti sì sdegnosi e schivi  
inaspettato e repentino arrivi.

...

In che miseri ceppi, oimè, ristretta  
m'ha quell'amor che teco mi congiunge,  
ch'io deggia ad ogni dubbio esser soggetta  
che ti move a volar così da lunge.  
Né la mia lealtà candida e netta



di men gelosi stimuli ti punge  
che s'una mi fuss'io, non dico dea,  
meretrice vulgar, femina rea.

Alcun'altra ha da te gioia e diletto,  
altra con scherzi e con sorrisi abbracci.  
Quando a me vien, divien poi campo il letto,  
m'atterrisci con gli occhi e mi minacci.  
Né con più torvo o più severo aspetto  
i più fieri nemici in guerra cacci  
di quel che fai talor chi non t'offende,  
la tua fedel ch'a compiacerti intende.

Con quel pegno or più deggio o con qual prova  
de la mia fede assecurar costui,  
quando l'essermi ancor nulla mi giova  
tolta al mio sposo e soggiogata a lui?  
Crudel, fia dunque ver che non ti mova  
più l'amor mio che la perfidia altrui?  
fia ver che 'n te più possa un van sospetto  
di quel che pur con man tocchi in effetto?

(XII, 85-89)

L'orazione continua ancora per altre tre ottave, e ha una funzione fondamentale di rivincita sulla gelosia dell'amante, non più di convincimento della propria innocenza, perché subito Marte si è placato alla vista di Venere. La dea è, naturalmente, tanto più eloquente quanto più è in torto e in colpa, ed è una situazione, appunto, squisitamente novellistica: l'ironia, le interrogazioni retoriche, la prosopopea di se stessa come vittima e dell'amante come lui fedifrago e per di più violento nel rapporto amoroso, tanto da apparire più un nemico feroce che un dio innamorato (e le metafore belliche, di così frequente uso nell'ambito erotico, ritornano al significato proprio nelle similitudini che descrivono il comportamento a letto di Marte, che si comporta come se stesse inseguendo i nemici in battaglia), la protesta del decoro che Marte offende, presentandosi con le accuse della gelosia («schernita ir mi conviene / con infamia immortal fra gli altri dei») davanti alla candida e leale amante. Attraverso l'orazione, Venere si prende interamente la rivincita nei confronti della gelosia (giustificatissima) di Marte, che ormai è posto dalla parte del torto e non può più far valere le buone ragioni che l'hanno mosso all'ira. Il potere della parola, così ornatamente retorica, è assoluto: ma in questo modo la situazione del dio della guerra vinto e pacificato dall'amore viene totalmente cancellata. L'oratoria di Venere è

altissima, ma si inserisce in una situazione di tradimenti, adulteri, gelosie, che cancellano la simbologia sacrale delle armi sconfitte dalla bellezza e dall'amore naturale, per porre la vicenda sotto il segno di una novellistica «borghese», entro cui si colloca anche la conclusione (e la stessa sensualità è esclusa dalla scena a favore dell'eloquenza):

Con tai lamenti lo garrisce e sgrida  
la baldanzosa adultera sagace,  
onde il meschin, che crede a cieca guida,  
tutto confuso la rimira e tace.  
A pena d'acquetarla si confida,  
né gli par poco se n'ottien la pace,  
ed ha per grazia al fin, quantunque accorto,  
chiamarsi ignaro e confessare il torto

(XII, 93)

Marte diventa «il meschin», con un'indicazione che non potrebbe essere più radicalmente remota rispetto alla prosopopea del dio della guerra, quale appare anche dalle parole di Venere quando lo rievoca mentre si butta su di lei o, meglio, contro di lei sul letto come se stesse assalendo i nemici in battaglia. Il meschino Marte si umilia esattamente come il ridicolo marito tradito e beffato dall'abilità della moglie nel mutargli le carte in tavola e farlo passare, con le più aspre ma abili e sottili accuse, dalla parte del torto; e proprio il dio, alla fine, in torto si confessa, si dichiara ingrato, riconosce di avere errato, proprio nell'occasione in cui, invece, Venere è clamorosamente colpevole, per di più di avergli preferito un ragazzo giovanissimo e imbelli, disprezzando la forza e il vigore del dio. Allora, sì, Venere ripete la scena della pacificazione del dio della guerra con la propria bellezza, con i propri vezzi, ma soltanto all'interno di una situazione di rapporto molto borghese fra due amanti dei quali la donna è «baldanzosa» e «sagace», mentre l'uomo è inevitabilmente il «meschino» tradito e ingannato dall'abilità di parola dell'amante.

Non c'è più, naturalmente, l'originaria allegoricità della violenza vinta dalla bellezza e dall'amore, e neppure la ritualità esemplare del dominio della bellezza stessa e della capacità di seduzione nei confronti del dio della guerra o del guerriero, come avviene nelle rielaborazioni lucreziane del Poliziano e del Tasso, ha, nel poema del Marino, più alcuno spazio. La scena è chiusa, limitata, familiare: e i nomi di Venere, di Marte, di Adone sono pure decorazioni, svolazzi di culte e letteratissime galanterie, che non potrebbero essere fatte degno oggetto di elevata

poesia se non, appunto, rendendone protagonisti i personaggi del mito. Marte dismette il furore della gelosia, ma nel modo stesso in cui il marito o l'amante geloso sono disposti a credere alle parole tanto abili quanto ingannatrici delle loro donne nella novellistica, cioè del tutto al di fuori del canone del poema, che viene salvato dal Marino soltanto perché i due protagonisti hanno nomi di dei, cioè hanno come tali parte cospicua nella tradizione mitologica e letteraria che li ha sempre sublimati e che qui opera nel tenere altissimo il linguaggio e la tecnica oratoria del discorso di rimprovero, protesta, lamento, rivendicazione che Venere pronuncia prima ancora che l'irato amante abbia potuto aprire bocca. Ma c'è da aggiungere che la stessa orazione, che cancella con l'abilità dell'inganno ciò che pure è accaduto, il tradimento, la beffa amorosa, è motivo novellistico, e basta, allora, pensare alla novella boccacciana di Alatiel, a quella di Peronella, a tante altre della giornata settima.

Nel canto decimoterzo, il Marino ripropone il rapporto fra Venere e Marte, ma questa volta con la ripresa contemporanea dei tre modelli, lucreziano, polizianesco e tassiano, aggiungendovi, tuttavia, una novità fondamentale, ed è che alla scena non assiste soltanto il poeta come colui che ha naturalmente il privilegio di conoscere e poter dire ogni evento che riguardi gli dei non meno che gli uomini, ma anche Adone, che diviene allora l'amante tradito da Venere con l'altro amante da ben maggior tempo e consuetudine, tanto da aver potuto avere il trattamento che si riserva, nella tradizione novellistica, ai mariti (che, nel canto duodecimo, Venere ricorda nella sua orazione, ma per dire che tanto ha potere sul ben più «meschino» Vulcano da poterne ottenere le più robuste e preziose armi in dono per Marte). Il fatto che Adone sia presente alla scena di amore di Venere e Marte, che si svolge sotto gli occhi del ragazzo in tutti i successivi momenti, fino al sonno della coppia, esausta delle fatiche sessuali, dà alla ripresa e, naturalmente, all'amplificazione dell'episodio della pacificazione, nell'amore, del dio della guerra a opera della dea della grazia amorosa e della bellezza, un sapore un poco acre, morboso: Adone,

giunto al nido primier de' suoi diletti,  
su 'l ramoscel d'un platano si pose,  
e vide, ahi dura vista!, in que' boschetti  
sopra un tapeto di purpuree rose  
Venere e Marte che traen soletti  
in trastulli d'amor l'ore oziose



alternando tra lor vezzi furtivi,  
baci, motti, sorrisi, atti lascivi

(XIII, 189)

Adone vede gli «atti lascivi» della propria donna con Marte proprio nel luogo dove dapprima ha conosciuto l'amore con Venere. È un di più di morbosità, che si esplica, poi, appieno nel fatto che per tutta la lunghissima scena Adone sta, celato sul ramo del platano, a contemplare, pur pieno di «doglia», tanto che, alla fine, canta una canzone di disperazione, di lamento, di dolore.

La descrizione del rapporto amoroso fra Venere e Marte ha origine dal Poliziano, ma con una sapienza decorativa che si manifesta soprattutto nelle descrizioni rallentate, che prolungano la sospensione dell'azione principale, costituita dal compiersi dell'atto sessuale e dal sonno e dal languore che ne conseguono nei due amanti:

Pendean d'un verde mirto il brando crudo,  
la lorica, l'elmetto e l'altro arnese,  
onde, mentr'ei facea senz'armi ignudo  
a la bella nemica amiche offese,  
era il limpido acciar del terso scudo  
specchio lucente a le sue dolci imprese,  
e con l'oggetto de' piacer presenti  
raddoppiava a l'ardor faville ardenti

(XIII, 190)

Il Marino riprende dal Tasso il motivo degli atti amorosi duplicati attraverso lo specchio che li accresce, li rende più completi e, di conseguenza, più ardenti, riproducendoli: ma nell'*Adone* lo specchio non è l'oggetto di toeletta di Venere, che sta a dimostrare la condizione di succubo totale a cui si è ridotto l'eroe Rinaldo nei confronti della donna amata, bensì è l'acciaio «limpido» dello scudo, cioè è quell'altro specchio che Carlo e Ubaldo nel poema tassiano portano perché Rinaldo si guardi in esso, e che è un'arma di quella guerra che è compito e appannaggio dell'eroe, tanto è vero che quello stesso Rinaldo che nello specchio di Armida si contempla mentre ne riceve le attenzioni amorose e gode di vedere così moltiplicata la bellezza della donna e duplicato il piacere amoroso, nell'altro, bellico specchio che è lo scudo riconosce la propria degradazione da eroe ad amante e schiavo effeminato di una donna, e subito si dispone a riprendere la propria parte nel poema epico che lo vede fra i prota-

gonisti eroici, indispensabile all'ottenimento della vittoria e, di conseguenza, alla conclusione dell'opera. Ma lo scudo di Marte è appeso al mirto, cioè all'albero che è sacro a Venere: è puro strumento passivo della contemplazione con cui i due amanti raddoppiano i piaceri nell'atto di vedersi mentre godono le gioie d'amore, non ha la funzione attiva di quello di Carlo e Ubaldo, che lo trasforma in specchio morale. Nell'*Adone* si potrebbe, anzi, dire che lo scudo venga a trasformarsi, in quanto dismesso da Marte e appeso come trofeo di vittoria dell'amore al mirto, nello specchio dei piaceri amorosi, così come l'armatura, al trascorrere del vento, si muta in uno strumento musicale che serve d'accompagnamento allo svolgersi dell'atto amoroso, dopo avere totalmente perso la funzione bellica:

Volava intorno a quel felice loco  
Zefiro, il bel cultor del vicino prato,  
e de' sospiri lor temprando il foco  
con la frescura del suo lieve fiato  
e con vago ondeggiar, quasi per gioco  
sventolando il cimier de l'elmo aurato,  
facea concorde a le frondose piante  
l'armatura sonar vota e tremante

(XIII, 191)

Addirittura al passare di Zefiro, trasformata in fronda, l'armatura d'acciaio trema, così come trema il cimiero dell'elmo, quello che è la suprema decorazione guerresca del dio, concentrando in sé terrore e minaccia. È la rappresentazione scenografica e sottilmente emblematica della resa delle armi all'amore, anzi dell'abbandono delle armi che sono appese al mirto e lasciate al vento lieve della primavera, secondo l'indicazione del Petrarca.

Il trionfo di Venere nel piacere amoroso può, allora, essere descritto, ma nel momento in cui l'atto si compie, per quella scelta della sensualità come momento fondamentale e ragione della sconfitta del dio della guerra che il Poliziano già aveva scelto come tipica della scena:

Sopiti omai de la tenzon lasciva  
gli scherzi, le lusinghe e le carezze,  
giunti eran già trastulleggiando a riva  
de l'amorose lor prime dolcezze.  
Già dormendo pian pian dolce languiva  
la reina immortal de le bellezze,

né men che 'l forte dio la bella dea  
tutte le spoglie sue deposte aveva

(XIII, 192)

Le armi di Marte sono diventate imbelli, appese, come sono, al mirto, mentre gli abiti di Venere, interamente deposti, offrono l'ulteriore occasione per accentuare la malizia della rappresentazione. Il fatto è che, oltre ad Adone, che è lo spettatore esterno, quello non previsto, incongruo, quindi inquietante, ci sono altri spettatori del rapporto amoroso di Venere e Marte, cioè quegli Amori che già il Poliziano aveva abbondantemente posto in scena. Per le solite ragioni di amplificazione, quelli del Marino sono indefinitamente moltiplicati, non soltanto di numero, ch  già quelli delle *Stanze* sono una miriade, ma nelle azioni, onde possono dare origine a un festoso e fastoso spettacolo, che arriva fino alla parodia nei confronti dei due amanti divini. Anche Venere, dopo l'atto amoroso, si addormenta, anzi il sonno le giunge pi  rapidamente ancora che a Marte, che ha bisogno dell'intervento di uno degli Amori per cederli definitivamente:

Pargoleggianti esserciti d'Amori  
fan mille scherni al bellicoso dio:  
e qual guizza tra' rami e qual tra' fiori,  
qual fende l'aria e qual diguazza il rio;  
e perch  carchi d'ire e di furori  
non cede in tutto ancor gli occhi a l'oblio,  
tal v'ha di lor che 'n lui tacito aventa  
un sonnachioso stral che l'addormenta.

Lasciasi tutto allor cader riverso  
il feroce motor del cerchio quinto  
e nel fondo di Lete apieno immerso  
sembra, via pi  ch'addormentato, estinto.  
Di sangue molle e di sudore asperso,  
dal moto stanco e dal letargo vinto,  
rallentati, non sciolti, i nodi cari,  
soffia il sonno dal petto e da le nari

(XIII, 193-194)

La disfatta di Marte   completa, ma non ha in s  nulla di esemplare, di allegorico, tale da darle il significato pi  ampio di effetto del trionfo della pace sulla guerra, di scacco e cancellazione della violenza e dell'orrore della battaglia nella trasformazione di essa in lotta d'amore. S , Mar-



te ha ancora gli occhi carichi d'ire e di furori, è ancora molle di sangue, anche se, nell'abilissimo e sapientissimo chiasmo, è anche asperso da quel sudore che deriva «dal moto» dell'atto amoroso che l'ha stancato: ma lo strale dell'Amore lo caccia nel sonno che lo fa apparire quasi morto, e allora la sconfitta del dio della guerra è davvero rappresentata come totale, definitiva, esemplare, anche se è sempre esclusivamente all'interno di quell'atto amoroso che ne doma le forze per il puro esercizio fisico, non perché la guerra, nella ritualità del rapporto, sia stata vinta da una legge d'amore più profonda, più vera, più alta, o perché, almeno per un istante, all'interno del poema epico, si sia aperta un'alternativa, per fragile che sia e dovuta soltanto alla magia, rispetto al furore delle stragi, alle opere atroci della guerra.

Il dio della guerra è vinto nell'amore, vi ha consumato quasi interamente le forze, si è spogliato delle armi rese imbelli nel momento in cui sono state appese ai rami del mirto, precipita in un sonno così profondo che sembra «estinto» (e i termini di furore e ira e di sangue hanno pure qualche ambiguità, in quanto possono essere attribuiti anche a quella battaglia d'amore che è detta «moto», cioè è indicata con un termine anfibologico, che potrebbe valere ottimamente anche per il combattimento in campo), abbracciato ancora a Venere, ma non succubo della dea, come figurativamente appare in Lucrezio, in Poliziano e in quell'ipostasi di Venere che è l'Armida tassiana, dal momento che non si celebra affatto nella scena dell'*Adone* quella resa ideale che sta, invece, a cuore ai poeti che precedentemente l'hanno raffigurata, e che si concreta nel dio della guerra che posa il capo domato sul grembo di Venere. Se mai, anche qui il Marino, dopo aver rispettato pienamente le due condizioni divine, nella conclusione dell'ottava citata riporta Marte a quella condizione di comune amante e di uomo che già gli era stata attribuita maliziosamente e un poco parodicamente dal Marino nell'occasione delle proteste di Venere per la gelosia furiosa del dio: Marte, cioè, russa nel sonno, e allora, almeno per questo aspetto, la scena fortemente erotica finisce a stingere in quella riduzione di livello rappresentativo che, nel rapporto fra Venere e Marte, costituisce, nel poema del Marino, il segno che non in esso è da vedersi il messaggio, ma, anzi, esso si pone in contrapposizione rispetto all'amore sempre sublimato e gentile di Venere e Adone, al quale è attribuito dal poeta il compito di recare la lezione di pace (mentre furore, ira, sangue, sono sempre presenti in Marte, perfino nel momento in cui il dio è domato dall'appena

concluso atto sessuale).

Subito dopo abbiamo l'enorme e movimentatissima amplificazione delle presenze e degli atti degli Amori, che il Marino aveva già ritrovato ampiamente chiamati in scena dal Poliziano intorno al coito di Venere e Marte:

Oh che riso, oh che giubilo, oh che festa  
la schiera allor de' pargoletti assale!  
Scherzando van di quella parte in questa  
a cento a cento e dibattendo l'ale.  
Un fugge, un torna, un salta ed un s'arresta,  
chi su le piume e chi sotto il guanciaie.  
Le cortine apre l'un, l'altro s'asconde  
tra le coltre odorate e tra le fronde.

...

Altri il divin guerrier con sferza molle  
fiede di rose e lievemente offende.  
Altri a la dea più baldanzoso e folle  
fura gli arnesi ed a trattargli intende.  
Altri la cuffia, altri il grembial le tolle,  
chi degli unguenti i bossoli le prende.  
Chi lo specchio ha per mano e chi 'l coturno,  
chi si pettina il crin col rastro adorno.

Un ven'ha poscia, il qual, mentr'ella assonna,  
del suo cinto divino il fianco cinge  
e veste i membri de la ricca gonna  
e con l'auree maniglie il braccio stringe  
ed ogni gesto e qualità di donna  
rappresenta, compone, imita e finge,  
movendo su per quegli erbosi prati  
gravi al tenero piede i socchi aurati.

L'andatura donnesca e 'l portamento  
ne' passi suoi di contrafar presume,  
e 'ntanto con un morbido stromento,  
di canute contesto e molli piume,  
ond'allettare ed agitare il vento  
Citerea ne' gran soli ha per costume,  
un altro de la plebe fanciullesca,  
l'aria scotendo, il volto gli rinfresca

(XIII, 195-199)

La scena degli Amori è particolarmente animata in contrasto con l'immobilità quasi totale nel sonno dei due amanti. All'atto amoroso si sostit-

tuisce rapidamente una scena di teatro: l'uno è, sì, in qualche modo spettacolo anch'esso, perché ha come spettatore Adone e anche gli Amori, ma, più che nello svolgersi, nella conclusione, che offre il destro per le azioni sceniche degli Amori, che si scatenano dopo che hanno visto Venere domata nel sonno e Marte stanco tanto da poter essere facilmente indotto anch'egli a dormire con un «molle strale»; ma lo spettacolo vero e proprio si apre subito dopo, nel frenetico agitarsi degli Amori, nel loro invadere tutto lo spazio, intorno, della natura, ma anche del letto su cui sono distesi gli amanti, e poi nell'iniziare una serie di azioni esemplarmente teatrali. Il culmine della rappresentazione è costituito dal camuffarsi di uno degli Amori con gli abiti di Venere, recitando subito dopo la parte femminile, quella, appunto, di una donna sulla scena, come un attore consumato. È il culmine della finzione teatrale che gli Amori mettono in atto, ed è anche lo sviluppo originale che del tema del rapporto amoroso di Venere e Marte dà il Marino, anche in rapporto con quanto gli Amori compiono nelle *Stanze* del Poliziano, dove il loro compito è soltanto di far piovere le rose emblematiche sui due amanti.

La celebrazione del trionfo dell'amore e della bellezza sulla guerra si trasforma in una festosa rappresentazione, e gli abiti di Venere, come subito dopo le armi di Marte, si riducono a guardaroba teatrale, che può essere usato tranquillamente sulla scena perché i proprietari sono addormentati nudi l'una nelle braccia dell'altro. Il camuffamento con le armi porta allo stesso sviluppo di azione scenica:

Un altro, a l'armi ben forbite e belle  
dato di piglio de l'eroe celeste,  
con vie più audace man gl'invola e svelle  
dal lucid'elmo le superbe creste;  
e 'l viso ventilandogli con quelle,  
ne sgombra l'aure fervide e moleste,  
poi da la fronte gli rasciuga e terge  
le calde stille onde 'l sudor l'asperge.

Alcun'altri, divisi a groppo a groppo  
in varie legioni, in varie squadre,  
con l'armi dure e rigorose troppo  
muovon guerre tra lor vaghe e leggiadre.  
Chi cavalca la lancia e di galoppo  
la sprona intorno a la vezzosa madre,  
chi con un capro fa giostre e tornei,  
chi de la sua vittoria erge trofei.



Parte piantan gli approcci e vanno a porre  
 l'assedio a un tronco e fan monton de l'asta,  
 batton la breccia e son castello e torre  
 la gran goletta e la corazza vasta.  
 Chi combatte, chi corre e chi soccorre,  
 altri fugge, altri fuga, altri contrasta,  
 altri per l'ampie e spaziose strade  
 con amari vagiti inciampa e cade.

Questi d'insegna invece il vel disciolto  
 volteggia a l'aura e quei l'afferra e straccia.  
 Colui la testa impaurito e 'l volto  
 ne la celata per celarsi caccia  
 e dentro vi riman tutto sepolto  
 col busto, con la gola e con la faccia.  
 Costui, volgendo a l'avversario il tergo,  
 corre a salvarsi entro 'l capace usbergo

(XIII, 200-203)

La maschera domina, naturalmente, la trasformazione in scena di teatro e in spettacolo dell'un tempo allegorico trionfo dell'amore sulla guerra; ed è un'azione teatrale particolarmente animata, che nasce dalla possibilità di vario camuffamento che gli abiti di quelli che furono i due personaggi esemplarmente allegorici del trionfo della pace, le vesti femminili di Venere e le armi di Marte, offrono agli attori, che sono fanciulli, al fine di rendere più lieve e lieto, fino ai confini della parodia, il gioco scenico (l'Amore che si veste da donna e ne imita gli atti e il modo di fare, l'altro che cavalca la lancia marziale).

Le scene messe in atto con le armi di Marte, al contrario di quelle, tutte individuali, che gli Amori compiono con gli abiti di Venere, hanno un andamento e un movimento di massa che le rendono più ampiamente spettacolari: le battaglie infinte fra l'uno e l'altro gruppo d'Amori ne costituiscono il momento centrale, che poi si disperde nella varietà dei casi, anch'essi, come il camuffamento di uno degli Amori da donna e la rappresentazione insieme parodica e teatralmente mimetica dei comportamenti e degli atti femminili, piegati verso la parodia: il fare vento col cimiero strappato con intento di irrisione all'elmo del dio; l'andare a nascondersi dentro la celata, rimanendovi interamente sepolto, o dentro l'usbergo. Ci sono tutti i vari modi della finzione della battaglia, anzi della parodia del combattimento, sia di quello guerresco, sia dello sport delle giostre e dei tornei: la lancia trasformata in cavallo nel gioco, ma usato per cavalcare intorno a Venere addormentata con un'irri-

dente allusione erotica; l'assedio a un tronco, anch'esso trasfigurato in fortezza, e allora le varie armi sono metamorfosate in macchine d'assedio; il velo di Venere è fatto bandiera nelle finte battaglie, e come tale è sollevato come insegna dall'una delle schiere e conquistato e stracciato dall'altra, con un altro esempio di metafora erotica che nasce naturalmente all'interno della vastissima doppia metafora della rappresentazione scenica che gli Amori recitano durante il sonno dei due amanti. Tutti gli eventi della vera battaglia, come quelli della toeletta della dea, sono raffigurati parodicamente dagli Amori. C'è stata la vera battaglia d'amore, tanto è vero che Venere ne è rimasta esausta non altrimenti che Marte, che, infatti, ne è ancora «di sangue molle»: dopo, ci può essere soltanto la parodia, può esplodere il gioco, può scatenarsi lo spettacolo in scena, che irride ai due amanti e a tutta la metafora guerresca dell'amore e anche alla causa di effeminatezza che l'amore stesso è per l'eroe (come Rinaldo dimostra davanti ad Armida).

Il fatto è che l'amore fra Venere e Marte, perdendo ogni valore allegorico, si risolve interamente nella propria natura di supremo ed esemplare gioco erotico; e allora il vero trionfatore è Amore col suo corteggio di Amori attori e beffatori, non Venere come simbolo della pace. L'estremo spregio alle armi di Marte è compiuto quando Amore ordina ai suoi fratelli di prendere la pesantissima spada di Marte e di trascinarla lontano, facendola servire come timone del carro del proprio trionfo:

L'orgoglioso fanciul guida la torma,  
tanto che con quell'asse un carro forma.  
Pon quasi trionfal carro lucente  
del sovrano campion lo scudo in opra  
e per seggio sublime ed eminente  
alto v'acconcia il morion di sopra.  
Quivi s'asside Amor, quivi sedente  
trionfa del gran dio che l'armi adopra.

Traendo intanto il van di loco in loco  
invece di destrier lo Scherzo e 'l Gioco.  
Acclama, applaude con le voci e i gesti  
l'insana turba degli arcier seguaci;  
dicean per onta e per dispregio: — È questi  
l'invitto duce, il domator de' Traci?  
lo stupor de' mortali e de' celesti?  
il terror de' tremendi e degli audaci?

Chi vuol saver, chi vuol veder s'è quegli,  
 deh! vengalo a mirar pria che si svegli.  
 Ecco i fasti e i trionfi illustri ed alti,  
 ecco gli allori, ecco le palme e i fregi.  
 Più non si vanti ormai, più non s'essalti  
 per tanti suoi sì gloriosi pregi.  
 Quant'ebbe unqua vittorie in mille assalti  
 soggiaccion tutte ai nostri fatti egregi.

Scrivasi questa impresa in bianchi marmi:  
 Vincan, vincan gli amori e cedan l'armi!

(XIII, 206-209)

Gli amori, appunto, con l'anfibologia del termine, che indica i fratelli di Cupido e la moltiplicazione dei rapporti amorosi: e la vittoria è quella del definitivo spettacolo, che è dato dal carro trionfante costruito precariamente quanto festosamente e in modo irridente con le armi che Marte ha dismesso per congiungersi con Venere. L'amore, anzi gli amori sono possibili (è vero) soltanto nella pace, quando, cioè, Marte ha spogliato le armi: ma la contrapposizione non ha nulla di allegorico, in quanto è soltanto scena e spettacolo, che ripete, almeno come generale struttura, il «trionfo» di carri e spoglie che si ha nel *Triumphus Cupidinis* petrarchesco (dove c'è appena un verso per Venere e Marte: «Vedi Venere bella, e con lei Marte», e per di più il dio della guerra è mostrato nel momento in cui è stato legato dalla rete di Vulcano: «cinto di ferro i piè, le braccia e 'l collo»), ma senza l'elenco dei vinti da Amore, poiché per il Marino conta soltanto il fatto che l'unico, vero, esemplare vinto è Marte che, in qualche modo, compendia tutti gli uomini nella sua virilità possente, onde della forza degli uomini è la figura suprema. Anche la forma del carro di trionfo appartiene al genere dello spettacolo, e gli Amori pronunciano il loro monologo autocelebrativo sull'alto della scena, quando questa si è riunita e unificata dopo la dispersione episodica degli Amori che giocano alla guerra e a travestirsi da donne; e a confermare il carattere teatrale di tutta la vicenda subito dopo c'è la cantata di Adone profondamente addolorato e lamentoso per essersi visto tradito come nuovo amante di Venere dal vecchio amante Marte, tante volte dalla dea accusato di essere rozzo e violento.

Inneggando al trionfo degli amori sul dio della guerra, gli Amori, nel plurale, vengono a comprendere tutti gli amori dell'*Adone*, quello di Marte e quello di Adone e tutti gli altri ancora, direttamente o indirettamente descritti o rievocati o narrati. Il rapporto fra Venere e Marte,



considerato nella prospettiva dell'imborghesimento delle due divinità, nel primo degli episodi dell'*Adone* in cui il Marino raffigura il contrasto e la riappacificazione successiva dei due amanti, e poi in quella dello spettacolo scenico che gli Amori ordinano e svolgono servendosi dei «costumi» teatrali in cui trasformano gli abiti di Venere e le terribili armi di Marte, si conclude in una celebrazione esclusivamente erotica, così come già il Poliziano aveva inteso il motivo lucreziano, ma lasciandogli dentro anche l'altro aspetto, che è quello dell'allegorico trionfo dell'amore e della pace sulla violenza e sulla guerra. Ma è una lode teatrale, è l'explicit di uno spettacolo. Nell'*Adone* manca completamente il riferimento sia pure allontanato alla guerra come l'aspetto atroce e crudele del mondo che l'opera e la seduzione di Venere domano. L'utopia lucreziana, quella che ancora riecheggia nelle *Stanze*, quella che drammaticamente apre uno spazio di pace e di quiete nella struttura guerresca del poema epico del Tasso, non può più ripresentarsi nell'infinito poema dei troppi amori, che proprio Venere ha come protagonista, e non come figura d'allegoria, quale ne è anche l'incarnazione tassiana di Armida, come esemplare raffigurazione del sogno della pace sulla terra, fra gli uomini. Gli amori si moltiplicano infinitamente, e sono, allora, semplicemente quello che sono, in un ambito puramente fisico; e gli Amori del corteo di Venere si trasformano in attori più o meno abili trasportando sulla ritualità della scena il rito sacro dell'allegoria lucreziana. La pace del poema viene a essere quella delle campagne, dei giardini, dei singoli momenti amorosi: non c'è più nessun brivido cosmico o utopico. Il Marino amplifica, reduplica, moltiplica i particolari; e in questo modo esaurisce il tema nel novellistico, nell'erotismo teatrale, nel puro scatenamento parodico e alacre dello spettacolo. La pace cosmica o, almeno, storica, che coincide con la bellezza e l'amore, non ha più, poematicamente, spazio.



## GLI INGANNI AMOROSI

Nei canti IV e V dell'*Orlando Furioso* l'Ariosto racconta la «novella» di Dalinda, Ginevra e Polinesso. È una vicenda di finzioni e di inganni, che ha insolitamente un risvolto cupo, un poco morboso. Rinaldo sente, mentre attraversa una foresta, in Scozia, dove vige la legge, subito molto biasimata dal paladino, che «vuol ch'ogni donna, e di ciascuna sorte, / che ad uom si giunga, e non gli sia mogliera, / s'accusata ne viene, abbia la morte», il pianto di una donna che due uomini stanno per uccidere; la salva e ne ottiene in cambio il racconto delle proprie vicende, intrecciate con quelle della figlia del re di Scozia, Ginevra, che è stata condannata a morte perché è stata accusata di essersi concessa a un pretendente, Polinesso: il quale, invece, si è servito di Dalinda, cameriera di Ginevra, per potersi vendicare della principessa, che, innamorata di Ariodante, lo ha respinto. Polinesso ha fatto indossare a Dalinda gli abiti di Ginevra, con la spiegazione che, non potendo ottenere la principessa, almeno vuole illudersi di possederla possedendo Dalinda abbigliata con i vestiti di Ginevra; poi, approfittando della notte, del fatto che Dalinda ha dal più al meno la corporatura e le fattezze della sua padrona, ha indotto Ariodante a credere che Ginevra lo abbia tradito, facendosi vedere da lontano mentre abbraccia e si gode Dalinda travestita da Ginevra. Di qui l'accusa contro Ginevra da parte del fratello dell'innamorato e deluso Ariodante, intanto gettatosi in mare per la disperazione, e la condanna a morte, se nessuno verrà a prendere le parti di lei in un duello con l'accusatore.

Il punto centrale della novella è nella modalità dell'inganno che Polinesso mette in atto con Dalinda: la costrizione che l'uomo esercita sulla donna innamorata, che gli si è totalmente data fino a farsi tanto succuba da accettare di recitare la parte di Ginevra, cioè della principessa che ella sa preferita a sé dall'amante, e che dovrebbe apparirle soltanto come una rivale, e di lasciarsi possedere da Polinesso non per se stessa, ma in quanto figura della non raggiungibile e non possedibile Ginevra. Racconta Dalinda che, dopo essere diventata amante di Polinesso, questi le confessa di essersi innamorato di Ginevra, e, anzi, le chiede aiuto per giungere a ottenere che Ginevra lo contraccambi:



Dopo alcun dì si mostrò nuovo amante  
 de la bella Ginevra. Io non so appunto  
 s'allora cominciasse, o pur inante  
 de l'amor mio, n'avesse il cor già punto.  
 Vedi s'in me venuto era arrogante,  
 s'imperio nel mio cor s'aveva assunto:  
 che mi scoperse, e non ebbe rossore  
 chiedermi aiuto in questo nuovo amore

(V, 12)

I tempi della novella sono molto accorciati: bastano pochi giorni perché Polinesso ottenga l'amore di Dalinda, pochi altri perché le riveli di essersi innamorato di Ginevra: pochi, insomma, perché Polinesso assuma su Dalinda un potere assoluto, senza limiti psicologici, etici, di ragione e di sentimento. In un tempo altrettanto breve Dalinda arriva alla completa sottomissione di fronte all'amante: non ci sono, in sostanza, le scansioni di una vicenda psicologica, ma quella di una sequenza di eventi e di azioni che non può non avere un ritmo così sollecito e affrettato proprio perché l'attenzione è tutta rivolta alle azioni, non alle ragioni delle azioni (secondo quella che è la caratteristica di tutta la letteratura prima della crisi romantica e dell'interiorizzazione dei sentimenti). Ciò che conta è quello che accade, quello che si fa, non le motivazioni interiori che determinino i comportamenti. Il susseguirsi così scorciato delle azioni e delle situazioni è in relazione proprio con tale rilevanza assoluta data ai fatti, nell'estraneità altrettanto completa nei confronti delle spiegazioni e delle ragioni di ciò che i protagonisti della vicenda compiono. I personaggi sono, di conseguenza, interamente in funzione di ciò che fanno e non hanno nessuno spazio al di là dell'azione in cui rifugiarsi a ricercare giustificazioni, cause, spiegazioni, analisi.

Questo significa anche che non è possibile a chi è immerso nell'azione (e azione soprattutto è amare, non già vicenda interiore) sapere nulla di più di ciò che appare di fuori intorno alla persona amata, né è possibile, di conseguenza, comprendere quali siano i veri fini che essa si prefissa né dove sia la sincerità e dove l'intenzione di ingannare:

Voglio che sappi, signor mio, ch'essendo  
 tenera ancora, alli servigi venni  
 de la figlia del re, con cui crescendo, \*  
 buono luogo in corte et onorato tenni.  
 Crudel Amore, al mio stato invidendo,  
 fé che seguace, ahi lassa!, gli divenni:

ché d'ogni cavallier, d'ogni donzello  
pareami il duca d'Albania più bello.

Perché egli mostrò amarmi più che molto,  
io ad amar lui con tutto il cor mi mossi.  
Ben s'ode il ragionar, si vede il volto,  
ma dentro il petto mal giudicar possi

(V, 7-8)

Al di là di ciò che appare non si può sapere nulla, ma perché lo spazio da cui hanno origine i sentimenti, che è quello dell'anima, non è indagabile nei suoi segreti, e alle parole che si dicono, soprattutto alle azioni che si compiono, non è possibile non credere. La personificazione di Amore ha anche questo significato: di essere la costituzione in figura oggettiva di quell'assoluta oggettività che è propria dei sentimenti e delle loro vicende. Il lettore sa subito che, appunto, il sentimento è un fatto, non un mistero dell'anima, oppure l'occasione di un'analisi, di un'autocoscienza, o una modificazione interiore: è il personaggio Amore, il quale determina, non diversamente dagli altri personaggi, eventi e situazioni. Di qui deriva la rapidità con cui la vicenda di Dalinda si svolge: fino alla sottomissione totale della donna all'amante, perfino quando questi le confessa di amare Ginevra, sia pure in un modo meno intenso e autentico di quello con cui ama lei, e di volerla sposare, pur conservandosi Dalinda come amante, e perfino quando Polinesso chiede a Dalinda di aiutarlo nel suo nuovo amore e di convincere Ginevra a sposarlo.

C'è tuttavia fin dall'inizio un indizio che prepara allo svolgimento successivo della vicenda: ed è la tendenza di Dalinda a identificarsi in qualche modo con la sua padrona fin dal momento in cui si concede a Polinesso, tanto è vero che per incontrarsi con l'amante sceglie sempre una camera che sia della principessa, non accogliendo mai altrove Polinesso (cioè, non ricevendolo mai nella propria stanza):

Credendo, amando, non cessai che tolto  
l'ebbi nel letto, e non guardai ch'io fossi  
di tutte le real camere in quella  
che più secreta avea Ginevra bella,

dove tenea le sue cose più care  
e dove le più volte ella dormia.  
Si può di quella in s'un verrone entrare,  
che fuor del muro al scoperto uscia.  
Io facea il mio amator quivi montare;

e la scala di corde onde salia  
 io stessa dal verron giù gli mandai  
 qual volta meco aver lo desiai:

ché tante volte ve lo féi venire,  
 quanto Ginevra me ne diede l'agio,  
 che solea mutar letto, or per fuggire  
 il tempo ardente, or il brumal malvagio.  
 Non fu veduto d'alcun mai salire,  
 però che quella parte del palagio  
 risponde verso alcune case rotte,  
 dove nessun mai passa o giorno o notte.

(V, 8-10)

Fin dall'inizio degli amori di Dalinda e Polinesso c'è una nota di ambiguità, di equivoco, di segreta provocazione. Dalinda riceve l'amante sempre nella camera di Ginevra: si opera subito una relazione fra Dalinda e Ginevra che ha il sottinteso erotico di un amore che, sì, coinvolge il duca d'Albania e una cameriera, ma si tratta di una cameriera che tende a vestirsi delle apparenze almeno della padrona, del prestigio, della ricchezza, dell'eleganza, delle cose più care della padrona, che si fa possedere nella camera più segreta della padrona, che è anche la camera più adatta agli amori furtivi, tanto è vero che possiede un balcone su cui si può facilmente salire con la solita scala di corda e, per di più, dà su un gruppo di case in rovina, dove non passa mai nessuno, onde non c'è il rischio che qualcuno possa scoprire gli amanti.

La camera di Ginevra, proprio per essere segreta, contiene in sé qualcosa di eccitante, di ambiguo, come se già fosse stata disposta dalla principessa stessa per facilitare gli amori furtivi. È la camera dell'amore, che pare Ginevra stessa offra ad altri, dal momento che la lascia così spesso libera e disponibile, andando a dormire altrove nel palazzo reale. Polinesso e Dalinda paiono, in qualche modo, intrigati fin dall'inizio dall'apparato del loro incontro amoroso: il balcone, la scala di corda, soprattutto la camera segreta, il fatto che è quella più cara a Ginevra stessa e piena di oggetti che più gradisce, la discrezione assicurata dal fatto che nessuno potrà mai cogliere gli amanti. C'è, insomma, una prima, tendenziale, ancora inconsapevole identificazione fra Dalinda e Ginevra. Padrona e cameriera si scambiano le parti: ma la cameriera viene a impadronirsi di ciò che appartiene alla sua signora, e, in questo modo, finisce a recitarne le funzioni nel momento in cui ne occupa la camera con tutto il prezioso apparato che essa contiene, e si fa possedere



nel letto di Ginevra, fra le cose di Ginevra. Dalinda fin dall'inizio si propone come una controfigura di Ginevra: per il momento, di fronte al solo Polinesso, in una recita che è riservata all'amante, e avviene nella segretezza del loro rapporto, ma che pur provoca Polinesso a immaginare successivamente l'inganno. Dalinda pensa di poter meglio governare il suo amore, che è di condizione sociale non pari, apparendo, in qualche misura, come una controfigura di Ginevra. Polinesso possiede sì, la cameriera, ma nell'apparato della padrona: e l'apparato, appunto, fa parte di quell'apparenza che è fondamentale nel mondo di inganni, tradimenti, magie, che è tipico del poema cavalleresco (contro tutta la bontà dei cavalieri antichi), dove conta ciò che appare, e ciò che è può venire alla luce soltanto nella sospensione delle finzioni, per la virtù magica dell'anello che sfata le magie, per opera, tuttavia, esso stesso di magia, in una concatenazione ironicamente data, di conseguenza, per inestricabile.

In più, nella vicenda degli amori di Dalinda e del duca d'Albania, ci sono l'aspetto della recita, lo spettacolo, il teatro. Tutti gli elementi della commedia d'amore sono presenti: la stanza disponibile, la cameriera presa da amore, lo spazio davanti a cui la commedia erotica viene recitata fino in fondo, nella ritualità dei consueti gesti del rapporto amoroso, compiuti, tuttavia, non soltanto nella finzione teatrale, ma nel fatto, per rendere più efficace la rappresentazione di fronte all'ancora assente pubblico, che, però, già ha il luogo dove collocarsi, nelle case in rovina, di fronte alla stanza dove i due amanti si incontrano, al balcone su cui Polinesso si arrampica, al letto in cui Dalinda lo attende. A questo punto, basta un passo, e la vicenda viene a tendersi verso le conseguenze delle premesse. Solo Polinesso, in quanto uomo e di condizione superiore, può, allora, prendere l'iniziativa. Il potere che ha acquisito su Dalinda è completo: la ragazza gli si è data completamente, ma anche nei modi che meglio sono disposti a renderla del tutto succuba dell'amante. L'ha accolto nella stanza più segreta di Ginevra, si è fatta possedere nel letto stesso di Ginevra, ha disposto i propri amori nello scenario sì un poco tetro e squallido delle case in rovina, ma pur sempre davanti a una potenziale platea che può essere occupata dagli eventuali spettatori. Ha dato spettacolo fin dall'inizio, di sé e dei propri amori. In questi modi, si è totalmente consegnata all'amante: né, infatti, rifiuta quando Polinesso scioglie l'ambiguità del rapporto con Dalinda, chiedendo proprio a lei di riportare nei termini sociali accettabili il suo amore con il farsi tramite del suo messaggio amoroso nei confronti di Gine-

vra, che è il vero scopo del duca d'Albania, verso il quale ha compiuto il primo passo seducendo e possedendo la cameriera e, poi, facendosene complice per giungere alla padrona, anche qui secondo uno schema che è consueto nella commedia, ma con quella punta di malignità, di equivocità, di sottile volontà di inganno e di male, che è carattere originale della novella ariostesca.

Dalinda non può riconoscere quanto d'inganno sia nella richiesta dell'amante (e, in ogni caso, non può respingerne le intenzioni equivocate) perché si è ella stessa collocata fin dall'inizio sulla via dell'inganno e della finzione, accogliendo Polinesso nella camera di Ginevra, fra le cose più care a Ginevra. La sottomissione di Dalinda e le funeste conseguenze che ne derivano per lei anzitutto, poi per Ginevra e anche per Ariodante che, riamato, la ama, sono già tutte in qualche modo presenti nell'iniziale modalità con cui si svolge l'incontro d'amore fra Dalinda e Polinesso. Di qui trae motivazione la richiesta che il duca d'Albania fa a Dalinda di aiutarlo a conquistare l'amore e, soprattutto, le nozze di Ginevra:

Dopo alcun dì si mostrò nuovo amante  
de la bella Ginevra...

...

Ben mi dicea ch'uguale al mio non era,  
né vero amor quel ch'egli avea a costei;  
ma simulando esserne acceso, spera  
celebrarne i legittimi imenei.  
Dal re ottenerla fia cosa leggiera,  
qualor vi sia la volontà di lei,  
ché di sangue e di stato in tutto il regno  
non era, dopo il re, di lui' il più degno.

Mi persuade, se per opra mia  
potesse al suo signor genero farsi  
(ché veder posso che se n'alzeria  
a quanto presso al re possa uomo alzarsi),  
che me n'avria ben merto, e non saria  
mai tanto beneficio per scordarsi;  
e ch'alla moglie e ch'ad ogn'altro inante  
mi porrebbe egli in sempre essermi amante.

(V, 12-14)

La sottomissione amorosa di Dalinda giunge fino a farsi tramite, porta-

voce, sostenitrice di Polinesso, del proprio amante a cui si è totalmente data, presso un'altra donna, presso quella padrona della cui camera e del cui apparato si è servita proprio per condurre alla perfetta conclusione d'amore il legame con Polinesso. Il rapporto fra Dalinda e Ginevra si intreccia ambigualmente ancora di più. Dalinda sa che non può, per le diverse condizioni sociali, sperare mai nel matrimonio con Polinesso, e sa anche che l'essere la più fidata e cara cameriera di Ginevra e la possibilità di usufruire delle cose di Ginevra sono state parte notevole nel convincere l'uomo a corrispondere alle profferte di lei e nel prenderla come amante. Ora Polinesso le propone un passo ulteriore nell'equivoco legame con cui Dalinda è avvinta a lui: di fare ciò che è più lontano e improponibile in un rapporto amoroso, che, cioè, la donna amata si faccia tramite di un diverso amore dell'uomo che pure continua a possederla e a dichiararsi innamorato di lei.

Dalinda non è più libera di sé e della propria volontà, ma anche perché la proposta di Polinesso in qualche modo, sottilmente, sollecita la sua ambizione puramente femminile di innalzamento, in quanto, se i piani di Polinesso andranno a buon fine, ella finirà a essere la rivale della figlia del re, anzi la rivale fortunata, quella che veramente tiene le chiavi del cuore di Polinesso, mentre Ginevra non ne sarà che la «legittima» moglie, con tutti i limiti che tale condizione contiene in sé nella tradizione letteraria, comica e novellistica, nella quale la parte dell'amante è sempre quella felice e fortunata, frutto dell'autentica scelta d'amore, mentre la parte della moglie non è che quella della depositaria di un diritto puramente legale, senza partecipazione né di passione né di desiderio erotico. L'ambizione di Polinesso, con cui egli coonesta la sua richiesta presso Dalinda di farsi tramite per ottenere il consenso di Ginevra alle nozze con lui, ha un riscontro segreto nell'ambizione di Dalinda di diventare, se tale matrimonio si farà, la fortunata e preferita rivale della figlia del re. Polinesso dice a Dalinda che sarà sempre la preferita come amante: e questo argomento perfeziona la sottomissione della donna. Dalinda accetta la parte della messaggera, della propagandista d'amore presso Ginevra in favore di Polinesso, perché ne è succuba, ma anche perché avrà la posizione migliore nella relazione a tre che si formerà, fra lei, Ginevra e Polinesso.

Ma, a questo punto, sorge l'ostacolo insormontabile all'attuazione del progetto di Polinesso, che è il rifiuto di Ginevra di accoglierlo e accettarlo come marito, perché già è innamorata di Ariodante, «un gentil



cavallier, bello e cortese, / venuto in Scozia di lontan paese; // che con un suo fratel ben giovinetto / venne d'Italia a stare in questa corte». Respinto da Ginevra ogni tentativo di Dalinda di renderle accetto il duca d'Albania, la novella piega verso il tradimento e l'inganno, perché Polinesso converte l'amore più o meno infinto per Ginevra in odio. È già questa una notevole variazione nel codice narrativo, che comporta piuttosto, di fronte alla freddezza e al rifiuto della donna amata di accettare l'amore, la disperazione dell'uomo, le vane preghiere, l'esilio. Polinesso, invece, converte l'amore in odio e in volontà di vendetta:

Io confortai l'amator mio sovente  
che volesse lasciar la vana impresa,  
né si sperasse mai volger la mente  
di costei, troppo ad altro amore intesa:  
e gli feci conoscer chiaramente  
com'era sì d'Ariodante accesa  
che quanta acqua è nel mar piccola dramma  
ben spegneria de la sua immensa fiamma.

Questo da me più volte Polinesso  
... avendo udito,  
e ben compreso e visto per se stesso  
che molto male era il suo amor gradito,  
non pur di tanto amor si fu rimesso,  
ma di vedersi un altro preferito,  
come superbo, così mal sofferse  
che tutto in ira e in odio si converse.

(V, 20-21)

Dalinda può essere lusingata dalla prospettiva di avere Ginevra come rivale: non così il duca d'Albania di avere come rivale un cavaliere venuto da un paese lontano. La rivalità femminile può essere uno stimolo d'amore, mentre la rivalità maschile non può essere che fonte di violenza. La novella ariostesca, da questo momento, ruota intorno a questa contrapposizione: da un lato, l'accettazione di Dalinda della parte di tramite d'amore con Ginevra a favore di Polinesso, in forza della sua condizione di asservimento erotico nei confronti dell'amante, e per l'ambizione di gareggiare con la figlia del re sul piano amoroso e di esserne vincitrice; dall'altro lato, l'ambizione e la superbia del duca di Albania, che costruisce un piano per distruggere le speranze di Ginevra e di Ariodante, per porli l'uno contro l'altra, per rovinare Ginevra che l'ha respinto, fino a farla incorrere nella condanna a morte che viene previ-

sta dalle dure leggi della Scozia nei confronti di tutte quelle donne che si concedono ai loro amanti. La finzione d'amore per Ginevra cade subito, proprio perché non altro che l'ambizione era stato il movente che aveva indotto Polinesso a cercare di ottenere Ginevra in sposa: ma anche in questo caso tutto si svolge nella rapidità scorciata dei gesti, delle decisioni, delle azioni, che soltanto contano e importano.

In più, Polinesso viene implicitamente a dimostrare che l'amore per Dalinda non è che finzione e inganno anch'esso, secondo il consueto motivo della novellistica e della commedia, che è oggetto delle proteste femminili, di non essere altro negli uomini le parole e le profferte d'amore che inganno e menzogna al fine di ottenere il possesso del corpo della donna che si dice di amare, subito, poi, abbandonata per un'altra donna una volta che il desiderio sessuale si sia soddisfatto. La novità è che Dalinda, nella sua sottomissione all'amante, non tanto non lo capisce, quanto non le importa: conta di più il fatto di godere i favori presenti e (promessi) futuri del potente e nobile duca di Albania. Il piano che elabora Polinesso per vendicarsi crudelmente di Ginevra coinvolge anche Dalinda e significa di necessità la rovina di lei e la morte, non meno che la rovina e la morte di Ginevra: ma Dalinda è troppo succuba dell'amante per poter comprendere che Polinesso, il superbo duca di Albania, ha finto di amarla soltanto per divertirsi con lei, che è bella, senza nessuna più profonda partecipazione; e, in più, è accecata dal fatto di avere cotanto amante e questo la rende più schiava ancora:

Dalinda mia, mi dice  
..., saper dèi,  
sì come suol tornar da la radice  
arbor che tronchi e quattro volte e sei,  
così la pertinacia mia infelice,  
ben che sia tronca dai successi rei,  
di germogliar non resta, ché venire  
pur vorria a fin di questo suo desire.

E non lo bramo tanto per diletto,  
quanto perché vorrei vincer la prova;  
e non possendo farlo con effetto,  
s'io lo fo imaginando, anco me giuova.  
Voglio, qual volta tu mi dài ricetta,  
quando allora Ginevra si ritruova  
nuda nel letto, che pigli ogni vesta  
ch'ella posta abbia, e tutta te ne vesta.

Come ella s'orna e come il crin dispone  
 studi imitarla e cerca il più che sai  
 parere dessa, e poi sopra il verrone  
 a mandar giù la scala ne verrai.  
 Io verrò a te con immaginazione  
 che quella sii di cui tu i panni avrai:  
 e così spero, me stesso ingannando,  
 venir in breve il mio desir sciemandò.

(V, 23-25)

Del resto, fin dall'inizio della vicenda, Dalinda ha confessato che l'amore l'ha resa del tutto cieca all'inganno che pure è nello stesso modo di comportarsi del duca di Albania verso di lei: l'amore e «l'amoroso gioco» che i due amanti fanno insieme, tanto che sia i sensi sia i sentimenti di Dalinda ne sono avvinti fino alla completa sottomissione:

Continuò per molti giorni e mesi  
 tra noi segreto l'amoroso gioco:  
 sempre crebbe l'amore, e sì m'accesi  
 che tutta dentro io mi sentia di foco,  
 e cieca ne fui sì ch'io non compresi  
 ch'egli fingeva molto e amava poco,  
 ancor che li suo' inganni discoperti  
 essere doveanmi a mille segni certi.

(V, 11)

Col senno del poi Dalinda dichiara che mille segni certi avrebbero potuto farle comprendere che l'amore di Polinesso era finto, pura attrazione fisica e, anche, la volontà di poter esercitare sulla donna la sua totale autorità, che deriva dalla propria capacità di seduzione e dalla superiore condizione sociale, che, per definizione, comporta, per la donna che è sollevata in alto dal fatto di essere amata da chi le è superiore nella scala sociale, l'inevitabilità della sottomissione, secondo il modello esemplarmente definito dal Boccaccio della novella di Griselda proprio nei termini sociologici del rapporto fra l'uomo di condizione superiore e la donna di umile o, comunque, più bassa condizione.

Dalinda non può accorgersi della finzione di Polinesso, così come Griselda non può non reputare del tutto effettive e reali le prove a cui il marchese di Saluzzo la sottopone, perché ha in sé la consapevolezza del prezzo che deve pagare per essera amata da un amante nobile e potente, tanto che può legittimamente aspirare al matrimonio con la figlia

del re. Non si accorge, di conseguenza, neppure della ben più grave e sospetta finzione dell'amante, che le chiede di recitare la parte di Ginevra fino in fondo, dopo aver già suggerito tale ulteriore passo nella vicenda del loro amore con l'occupare la camera più segreta e prediletta dalla figlia del re. Nessun pur palese segno di inganno giunge fino a Dalinda: direi, fino all'abisso in cui, dal punto di vista sociologico, si trova Dalinda rispetto a Polinesso, quell'abisso di inferiorità sociale che finisce a far apparire sempre come una grazia l'amore anche infinto dell'uomo nei confronti di lei, che è soltanto la cameriera della principessa Ginevra, di colei che Polinesso potrebbe per nobiltà e potenza e vorrebbe per ambizione ottenere in matrimonio. La proposta di Polinesso, che Dalinda sottragga a Ginevra gli abiti, mentre dorme nuda nel suo letto, se ne vesta, si adorni come la padrona, ne imiti l'acconciatura dei capelli, che sia in tutto come Ginevra, tanto più che è favorita anche dalla statura e dalle forme molto simili a quelle di Ginevra, e reciti in questo modo, in quello che Dalinda crede il teatro segreto dei loro amori, la parte di Ginevra stessa, tanto da dare l'illusione all'amante che, possedendo lei, possiede Ginevra, si inserisce in questa progressione di sottomissione di Dalinda nei confronti del duca d'Albania, in questa perfetta obbedienza a tutte le volontà e i desideri dell'uomo. C'è, in più, la definitiva identificazione di Dalinda con la sua padrona, già ampiamente preparata, nell'attesa e nell'ambizione della ragazza, dal fatto di aver approfittato, per i propri amori, proprio della camera e del letto e degli oggetti della figlia del re, in una sorta di inganno già predisposto nei confronti della principessa, secondo uno schema ampiamente collaudato nella novellistica e nel teatro comico, in base al quale l'uomo (e la donna) credono di fare l'amore con la persona amata, e, invece, sono beffati o con il ritrovarsi della moglie nel luogo in cui era attesa l'amante, o di un uomo invece della ragazza da possedere, o di una prostituta o di un essere sgradevole, mostruoso, in sostituzione di chi si attendeva, e ancora con altri modi di sostituzioni. Non soltanto, allora, l'apparato avrà da essere quello di Ginevra, ma l'aspetto, gli abiti, il modo di adornarsi e di acconciarsi: l'identificazione deve perfezionarsi, ma non soltanto perché, come racconta Polinesso alla credula Dalinda, in questo modo la finzione possa essere totalmente sostitutiva della realtà e, di conseguenza, appagare non meno della realtà, e il possesso di Ginevra si compia per Polinesso attraverso Dalinda che è camuffata e recita pienamente la parte della figlia del re, irraggiungibile per il duca d'Albania, ma anche per-



ché Dalinda vuole essere complice di un piano che la conduca alla completa identificazione con la sua padrona, a essere, sia pure nella finzione di una scena di teatro, la sua padrona con la consacrazione che deriva dall'immaginazione di Polinesso, che si dice nella condizione di soddisfare il suo desiderio amoroso di Ginevra nell'apparenza di Dalinda, cioè di trasformare veramente, nell'atto di raggiungerla con la scala di corda, di spogliarla degli abiti di Ginevra, di possederla nel letto di Ginevra, Dalinda nella principessa.

Dalinda arriva così al culmine della sua aspirazione di innalzamento sociale nell'amore: ha come amante il duca d'Albania, l'uomo più nobile del regno dopo il re, ma, soprattutto, si identifica con Ginevra. Come l'immaginazione, secondo quanto dice Polinesso, può fare sì che in Dalinda, posseduta come Ginevra, si soddisfino i desideri di avere Ginevra, allo stesso modo il camuffamento con gli abiti e l'acconciatura di Ginevra e l'essere posseduta come Ginevra trasformano Dalinda stessa in una nuova Ginevra, controfigura perfetta della padrona, e, per di più, veramente superiore alla padrona per il fatto di avere cotanto amante e di essere stata da cotanto amante trasfigurata in Ginevra (di avere avuto tanta grazia presso l'amante da poter essere considerata degna di impersonare la parte di Ginevra, capace di essere la figlia del re come aspetto e come bellezza e come eleganza e come capacità di muoversi e di comportarsi, o come amante, nel letto). Dalinda dice: «né dissimile essendo anch'io d'aspetto / né di persona da Ginevra molto». Se non c'è differenza fisica, allora è giusto che non ci sia neppure differenza nella nobiltà e neppure nella camera, negli oggetti, negli abiti, nell'acconciatura, nell'adornamento. Il travestimento di Dalinda e la trasfigurazione in Ginevra rispondono, da parte della donna, a questo pensiero neppur troppo segreto. La sottomissione di Dalinda al suo amante è completa, ma è anche complicità. Nell'immaginazione Polinesso dice di voler saziare il suo desiderio amoroso, ma nell'immaginazione ugualmente Dalinda sazia la sua ambizione di scalata sociale proprio attraverso le proprie virtù amatorie, la propria condizione di amante appassionata e ardente, che la possono rendere capace di essere, nel letto di Ginevra, camuffata da Ginevra, Ginevra stessa nella fantasia erotica di Polinesso, che si dichiara convinto, attraverso il possesso di Dalinda che recita la parte di Ginevra, di vincere e soddisfare il desiderio di possesso della figlia del re. L'insistenza di Dalinda sugli abiti che ha sottratto a Ginevra e che ha vestito, e sull'acconciatura e

gli ornamenti, tipici di Ginevra, che ha avuto cura di assumere per sé, è significativa: è un'altra spia della tensione dell'identificazione con Ginevra che detta a Dalinda l'accettazione del progetto di Polinesso, perfino in ciò che ha di più esteriore e teatrale, come è l'apparire al lume della luna, sul balcone, in piena vista, nell'apparenza e nella parte di Ginevra. C'è un evidente compiacimento in Dalinda nell'elencare su di sé abiti e cose di Ginevra: ecco che è riuscita a essere davvero Ginevra, se può vestire esattamente come Ginevra abiti così lussuosi, anzi unici, e se può acconciarsi e ornarsi come Ginevra, senza che minimamente faccia sfigurare ciò che ha indosso o sembri inadeguata a tanta eleganza reale. Nella cura della descrizione di sé nell'abbigliamento di Ginevra si manifesta la soddisfazione di Dalinda nel fare la parte di Ginevra nella complicità con Polinesso e con il suo progetto erotico di soddisfacimento del desiderio attraverso una persona sostitutiva di colei che vorrebbe possedere e non può.

Il passo ulteriore della vicenda della novella è la logica conseguenza del camuffamento che Polinesso ha proposto a Dalinda e che Dalinda ha subito accettato, senza sospettare l'inganno non tanto a sé, quanto ad altri che poteva derivarne, perché ella stessa si dichiara non padrona di se stessa, cioè totalmente succuba dell'amante, della passione amorosa, del desiderio che ha di essere, almeno in figura e apparenza e immaginazione, Ginevra:

Io che divisa e se vra  
e lungi era da me, non posi mente  
che questo in che pregando egli persevera  
era una fraude pur troppo evidente;  
e dal verron, coi panni di Ginevra,  
mandai la scala onde salì sovente;  
e non m'accorsi prima dell'inganno  
che n'era già tutto accaduto il danno.

(V, 26)

Si tratta, cioè, dell'attuazione concreta della preparazione alla recita teatrale che è la scelta della camera di Ginevra e il trucco con cui Dalinda si è trasformata in Ginevra, nel «personaggio» di Ginevra. Quando Polinesso ha proposto a Dalinda di vestirsi con gli abiti di Ginevra e di acconciarsi come Ginevra, dicendo che per forza di immaginazione, in questo modo, avrebbe soddisfatto il desiderio amoroso di Ginevra, non ha fatto altro che proporre a Dalinda una scena di teatro, ma, soprat-

tutto, un rinnovamento e una dimostrazione ulteriore di quella che è l'essenza del teatro, di essere, cioè, tanto più avvincente e riuscito quanto più la finzione è perfetta e gli attori, recitando, cioè fingendo, appaiono non se stessi, ma i personaggi che devono incarnare. Il teatro è il luogo dell'immaginazione, dove il possesso dell'attrice che è camuffata con gli abiti della principessa è, per la forza della finzione su cui la recita teatrale si regge, il possesso della principessa stessa. Nel teatro l'attrice che ha la parte della figlia del re tanto più ha successo quanto meno è se stessa e meglio sostiene la finzione. Il teatro si fonda sull'immaginazione: degli attori, appunto, che devono fino in fondo immaginare di essere i personaggi che devono impersonare, e degli spettatori che devono credere loro.

Ecco che, allora, a questo punto è necessario che della scena di Dalinda che impersona Ginevra siano partecipi anche gli spettatori. Polinesso dichiara al fortunato rivale nell'amore di Ginevra, Ariodante, che egli gode del possesso della principessa, che, invece, inganna Ariodante, dandogli a credere di amarlo; e si offre di darne la prova evidente:

Non passa mese che tre, quattro e sei  
e talor diece notti io non mi truovi  
nudo abbracciato in quel piacere con lei  
che nell'amoroso ardor par che sì giovi;  
sì che tu puoi veder s'a' piacer miei  
son d'aguagliar le ciance che tu pruovi.

...

... Non sarebbe onesto  
che noi volessen la battaglia tôrre  
di quel che t'offerisco manifesto,  
quando ti piaccia, inanzi agli occhi porre.

(V, 38-40)

Non soltanto Ariodante, ma anche il fratello Lurcanio saranno gli spettatori della recita di Polinesso e Dalinda, perché Lurcanio, temendo di possibili agguati, segue Ariodante, invitato a recarsi presso le «case rotte» che sono dirimpetto alla stanza dove Dalinda dovrà accogliere come al solito l'amante, senza sapere che la sua recita, questa volta, non sarà soltanto per lui, ma anche per un pubblico, sia pure esiguo (Lurcanio dovrà, però, stare vicino al luogo dove Polinesso fa mettere Ariodante e non proprio insieme perché è venuto all'insaputa di lui):

Venne Ariodante cheto,  
e si celò nel solitario ostello  
ch'era d'incontro al mio verron secreto.  
Vien d'altra parte il fraudolento e fello,  
che d'infamar Ginevra era sì lieto;  
e fa il segno, tra noi solito inante,  
a me che de l'inganno era ignorante.

Et io con veste candida e fregiata  
per mezzo a liste d'oro e d'ogni intorno,  
e con rete pur d'or, tutta adombrata  
di bei fiocchi vermigli, al capo intorno  
(foggia che sol fu da Ginevra usata,  
non d'alcun'altra), udito il segno, torno  
sopra il verron, ch'in modo era locato  
che mi scopria dinanzi e d'ogni lato.

Lurcanio in questo mezzo, dubitando  
che 'l fratello a pericolo non vada,  
e, come è pur commun disio, cercando  
di spiar sempre ciò che ad altri accada,  
l'era pian pian venuto seguitando,  
tenendo l'ombre e la più oscura strada:  
e a men di dieci passi a lui discosto,  
nel medesimo ostel s'era riposto.

Non sappiendo io di questo cosa alcuna,  
venni al verron ne l'abito ch'ho detto,  
sì come già venuta era più d'una  
e più di due fiata a buono effetto.  
Le veste si vedean chiare alla luna;  
né dissimile essendo anch'io d'aspetto  
né di persona da Ginevra molto,  
fece parer un per un altro il volto:

e tanto più, ch'era gran spazio in mezzo  
fra dove io venni e quelle inculte case,  
ai due fratelli, che stavano al rezzo,  
il duca agevolmente persuase  
quel ch'era falso. Or pensa in che ribrezzo  
Ariodante, in che dolor rimase.  
Vien Polinesso e alla scala s'appoggia  
che giù manda'gli, e monta su la loggia.

A prima giunta io gli getto le braccia  
al collo, ch'io non penso esser veduta;  
lo bacio in bocca e per tutta la faccia,  
come far soglio ad ogni sua venuta.



Egli più de l'usato si procaccia  
 d'accarezzarmi, e la sua fraude aiuta.  
 Quell'altro, al rio spettacolo condotto,  
 misero sta lontano, e vede il tutto.

(V, 46-51)

«Spettacolo» è, appunto, questo incontro fra Dalinda camuffata da Ginevra e Polinesso: e Ariodante «vede il tutto», da buon spettatore che ha un posto eccellente per poter assistere allo spettacolo dell'incontro d'amore che, nella finzione teatrale, si ha fra il duca d'Albania e la cameriera di Ginevra, da perfetta attrice perfettamente simile negli abiti e nell'acconciatura a Ginevra della cui parte si è investita sotto la regia di Polinesso (e il volto, diverso ma non meno bello, di Dalinda può bene essere preso per quello di Ginevra dallo spettatore che è così totalmente convinto dalla completezza e dalla perfezione del camuffamento di trovarsi di fronte alla vera principessa, secondo quella che è la funzione della finzione del teatro, di ingannare meravigliosamente chi si abbandona a essa, fino al punto di non riuscire più a distinguere l'attrice che recita la parte dalla persona reale che è riprodotta nella recita). Dalinda compie i gesti abituali nell'accogliere l'amante, nell'abbracciarlo, nel baciare, nel disporsi a essere posseduta: ma questi gesti hanno, dal camuffamento con gli abiti e l'acconciatura di Ginevra, un che di più caricato, di più vero del vero, così come Dalinda stessa si accorge che hanno i baci di Polinesso, segno che, appunto, si sta recitando, e la finzione può essere effettivamente creduta soltanto se è più intensa, più vera della realtà, se è più marcata, più insistita, più spettacolare, evidente, clamorosa, esemplare di un rapporto quale è quello fra Polinesso e Ginevra, al di fuori del matrimonio, fuori legge secondo il codice scozzese, e come tale portatore, nell'apparenza e nell'esteriorità, del massimo di passione e di violenza erotica. Il convincimento che Ariodante e Lurcario ricavano dallo spettacolo dell'incontro fra i due amanti, che credono essere Polinesso e Ginevra, è tanto più vivo e sicuro quanto più efficace è la recita: e questa è ben riuscita perché Dalinda ama davvero, fino all'asservimento completo, Polinesso, e tanto più lo ama e gli manifesta il suo desiderio amoroso perché impersona la parte di Ginevra e deve, attraverso la passione e l'ardore, far sì che Polinesso si contenti dell'immaginazione di possedere Ginevra e conservi lei, Dalinda, come unica amante.

La recita dell'incontro amoroso fra Polinesso e Dalinda ha il *décor*

che teatralmente gli si addice in modo perfetto: il balcone, la scala di corda per salirvi, Dalinda che si mostra con gli abiti che soltanto Ginevra porta, con gli ornamenti che sono esclusivi della figlia del re, i baci fervidi nella finzione, sia da parte di Dalinda sia da parte di Polinesso, perché l'uomo sa che è visto, mentre la donna è consapevole che sta recitando la parte di Ginevra, e quanto meglio tale parte è impersonata da lei, tanto più avrà l'approvazione dell'amante e tanto più questi si legherà a lei, capace di essere, al tempo stesso, disponibile come cameriera della principessa e raggiunta e posseduta come colei che, con gli abiti di Ginevra, viene, sì, a identificarsi con Ginevra stessa, ma la rende anche pronta e appassionata di fronte al duca d'Albania, senza quel rigore, quel rifiuto, quella negazione di ogni concessione per essere essa innamorata di Ariodante, che sono nella Ginevra della realtà, e che, invece, l'immaginazione, la finzione dello spettacolo, il travestimento di Dalinda trasformata in attrice, hanno completamente cancellato, imponendo alla realtà come è di essere quale appare, quale è recitata sul palcoscenico notturno, bene illuminato dalla luna, del verone della camera più segreta e cara della figlia del re. Il teatro che si sostituisce alla realtà finisce ad avere conseguenze reali, di tragica e disperata portata: ma perché non è soltanto recitazione e finzione, ma ha alla base la vita reale, quale si concreta nell'effettiva passione di Dalinda per il duca di Albania e nel fatto che realmente questi sale sul verone della camera di Ginevra e realmente bacia e abbraccia e possiede una donna, che, sì, non è la vera Ginevra, ma è pure il personaggio di Ginevra perfettamente impersonato da Dalinda, travestita da Ginevra e con l'intento di apparire totalmente Ginevra agli occhi e nelle braccia di Polinesso (quindi, di ogni possibile spettatore).

Ma anche Polinesso si è camuffato per recitare l'incontro amoroso con la falsa Ginevra, come risulta dal racconto che Lurcanio fa al re della ragione che ha portato il fratello ad abbandonare la corte e a buttarsi, secondo quanto riferisce un viandante che ha assistito al fatto, dall'alto di una rupe in mare:

Sappi, signor, che di levar la mente  
al mio fratel, sì ch'a morir ne gisse,  
stata è la figlia tua sola nocente,  
ch'a lui tanto dolor l'alma trafisse  
d'aver veduta lei poco pudica  
che più che vita ebbe la morte amica.

Erane amante, e perché le sue voglie  
 disoneste non fûr, nol vo' coprire:  
 per virtù meritarla aver per moglie  
 da te sperava, e per fedel servire;  
 ma mentre il lasso ad odorar le foglie  
 stava lontano, altrui vide salire,  
 salir su l'arbor riservato e tutto  
 essergli tolto il disiato frutto.

E seguitò come egli avea veduto  
 venir Ginevra sul verrone e come  
 mandò la scala, onde era a lei venuto  
 un drudo suo, di che egli non sa il nome,  
 ché s'avea, per non esser conosciuto,  
 cambiati i panni e nascose le chiome.

(V, 63-65)

Ariodante sa molto bene che Polinesso è l'amante che sale in camera di Ginevra, perché questi si è confessato (e vantato) con lui di possedere la principessa ogni volta che lo desidera; ma Lurcanio, che ha seguito il fratello senza sapere nulla di quanto gli ha confidato Polinesso, non sa nulla; e il travestimento di Polinesso è, allora, per lui; la parte dell'amante misterioso, con i capelli nascosti e l'abito mentito, è recitata per altri spettatori che per Ariodante; la recita, lo spettacolo, sono davvero, in questo modo, completi e perfetti, fino in fondo. Lo spettacolo, l'apparenza, la finzione esteriore dello spettacolo sono le cause della morte (che si saprà poi essere non effettivamente avvenuta) di Ariodante: la ragione del suicidio «è stato sol perch'ho troppo veduto: / felice se senza occhi io fossi suto!». L'apparenza, lo spettacolo, sono le cause della realtà che segue loro, poiché sono, per la situazione obiettiva e le capacità di recitazione dei protagonisti, scambiate per verità (vita, appunto, non finzione). Lo scarto fra vita e teatro è, infatti, minimo, se è vero che più di ogni altro genere letterario il teatro ambisce a identificarsi, nell'estremo della finzione che esso è, con la vita in atto, nel momento in cui si svolge e si compie, al massimo comprimendo lo scarto (che, nel caso della novella ariostesca, è tutto nel di più di fervore e di dimostrazione esteriore della passione che si ha all'arrivo dell'amante misterioso, per Lurcanio, sul verone di Ginevra e ai primi abbracci e baci fra Dalinda-Ginevra e il suo amante, ma è pur sempre in realtà il risultato dell'accentuazione spettacolare di una passione vera, vitale, almeno per Dalinda, e di un effettivo rapporto erotico da parte di Polinesso).

L'insistenza sul «vedere», da parte di Ariodante nell'accusa verso ciò che lo conduce alla disperazione e alla morte, rientra in questo carattere infinto delle impressioni dei sensi, in questo dominio dell'apparenza che è la vita, dove infinite volte, nel poema ariostesco, ciò che appare alla vista in realtà non è (come accade nel castello di Atlante o con Alcina) o è diverso o c'è sotto un inganno, per magia o per malizia. La stessa parte conclusiva della novella ancora si pone sotto il segno dell'apparire diverso dall'essere, del travestimento, della trasfigurazione che gli abiti diversi da quelli consueti provocano: Ariodante, che non è morto, compare come «cavallier istrano», col volto coperto, per difendere Ginevra proprio contro il fratello Lurcanio, che la accusa di aver tradito la fede data ad Ariodante e di essere stata la causa della morte del giovane con il suo comportamento disonesto. È l'ultimo sussulto della lotta fra apparenza e realtà, i fatti e la rappresentazione spettacolare di essi, e non può chiudersi che, come ogni commedia, con un'agnizione, che è anche una resurrezione, un ritorno dai morti di uno dei personaggi positivi della vicenda, onde pienamente possa darsi il lieto fine. Ma, prima, c'è stata ancora una scena di doppiezza e di inganno, quella che ha come protagonisti i due amanti, Polinesso e Dalinda:

Il re, ch'intendo cerca di sapere  
per altra pruova, che per arme, ancora,  
se sono queste accuse o false o vere,  
se dritto o torto è che sua figlia mora,  
ha fatto prender certe cameriere  
che lo dovrian sapere, se vere fôra:  
ond'io prevedi che, se presa era io,  
troppo periglio era del duca e mio.

E la notte medesima mi trassi  
fuor de la corte e al duca mi condussi;  
e gli feci veder quanto importassi  
al capo d'amendua se presa io fussi.  
Lodommi e disse che non dubitassi:  
a' suoi conforti poi venir m'indussi  
ad una sua fortezza ch'è qui presso,  
in compagnia di dui che mi diede esso.

Hai sentito, signor, con quanti effetti  
de l'amor mio féi Polinesso certo,  
e s'era debitor per tai rispetti  
d'avermi cara o no, tu 'l vedi aperto.  
Or senti il guiderdon che io ricevetti,



vedi la gran mercé del mio gran merto;  
 vedi se deve, per amare assai,  
 donna sperar d'essere amata mai:

che questo ingrato, perfido e crudele  
 de la mia fede ha preso dubbio al fine:  
 venuto è in sospizion ch'io non rivele  
 al lungo andar le fraudi sue volpine.  
 Ha finto, acciò che m'allontanai e cele  
 fin che l'ira e il furor del re decline,  
 voler mandarmi ad un suo luogo forte;  
 e mi volea mandar dritto alla morte:

ché di secreto ha commesso alla guida  
 che, come m'abbia in queste selve tratta,  
 per degno premio di mia fé m'uccida.  
 Così l'intenzion gli venia fatta,  
 se tu non eri appresso alle mie grida.  
 Ve' come Amor ben chi lui segue tratta!

(V, 70-74)

La commedia dei travestimenti e delle finzioni sta per sfociare nella tragedia: sì, sempre in un atto di inganno, ma perché sia compiuto un delitto.

Dalinda si rende conto che il suo amore e la sua fedeltà nei confronti di Polinesso non hanno alcun valore. La differenza di condizioni sociali e di vere ambizioni fra Dalinda e il duca di Albania comporta il fatto che Polinesso voglia sbarazzarsi della complice ingombrante e pericolosa, poiché Dalinda non più come amante è considerata, ma come colei che si è prestata alla vendetta mortale nei confronti di Ginevra, di Ariodante, dello stesso re e di Lurcanio, provocando tutta una serie di conseguenze funeste e rovinose con il fatto di essersi camuffata con gli abiti e i gioielli e l'acconciatura di Ginevra. L'amore di Dalinda e Polinesso si rivela quale non può non essere, data la differenza abissale di stato fra i due amanti: sì, attaccamento, dedizione, sottomissione totale da parte di Dalinda, ma senza nessun corrispettivo se non il puro piacere dei sensi da parte del duca di Albania e, in più, il dominio esercitato pienamente sulla cameriera di Ginevra, l'averla potuta usare tranquillamente per i suoi fini come una schiava, senza doversi mai preoccupare minimamente dei sentimenti di lei, dell'autentica passione amorosa di lei. Finito ormai il piacere, perché non si potrà più dare la rappresentazione di Dalinda che riceve l'amante sul verone e nella camera di Ginevra, concluso il sottile eccitamento che derivava da questo condimen-

to del possesso di Dalinda, e anche usata ormai Dalinda come la servitrice sottomessa ai propri voleri, Polinesso non vede in Dalinda altro che la complice che può denunciarlo o anche soltanto, con qualche imprudenza o parola di troppo, far nascere sospetti che rivelino tutta la tresca ordita ai danni di Ginevra.

Deriva di qui l'ultimo inganno di Polinesso, il più facile: l'eliminazione fisica di Dalinda, che gli si è consegnata per aiutarlo ancora, sfuggendo al rischio dell'inchiesta da parte del re. Amante troppo scomoda, Dalinda non serve più a nulla, dal punto di vista di Polinesso; per di più sa tutto sulla vicenda. Amore e morte sono tanto vicini, nella considerazione del duca d'Albania, perché Dalinda si è ridotta a essere così succuba da non essere molto più che un oggetto, facilmente, come tale, cancellabile, distruttibile. Ma Polinesso non è soltanto il malvagio, che fa morire la donna che interamente gli si è data, perché può essere per lui una fonte di pericoli: c'è in lui un di più di tragicità, che si esplica nell'altra faccia che ha l'inganno ordito per rovinare Ariodante e Ginevra. Nei confronti dell'innamorato fortunato di Ginevra c'è la naturale gelosia, che spinge Polinesso a organizzare accuratamente lo spettacolo che dovrà servire a portare alla disperazione Ariodante (spettacolo, teatro, finzione, appunto, ma con tutti i colori del vero, specchio di un'effettiva possibilità della vita, quella che le parole d'amore non corrispondano affatto ai fatti, che le dichiarazioni d'amore e di fedeltà non siano che vane voci, subito smentite dalla realtà dei comportamenti, poiché anche Ariodante obbedisce all'ideologia dell'*Orlando furioso*, quella che dichiara impossibile che le donne resistano alle sollecitazioni d'amore, da qualunque parte vengano, e stabilisce che non è presumibile mai, se non per rarissime eccezioni, che la fedeltà femminile sia costante e sicura). Ma la gelosia nei confronti di Ginevra è più sottile e disperata: è quella che conduce Polinesso a preferire che Ginevra muoia piuttosto che essere di un altro. La finzione che Polinesso mette in opera ha questo fine fondamentale: di far morire Ginevra, perché la donna ama Ariodante e ha respinto le profferte che il duca di Albania le ha trasmesso attraverso Dalinda. I due amori di Polinesso corrono entrambi verso la morte: quella di Dalinda perché ormai Polinesso se ne è saziato e, dopo averla portata a essere, sia pure in una recita di teatro, Ginevra, cioè la figlia del re, deve assolutamente riportarla alla sua condizione di cameriera, di serva, di succuba, che deve servire e basta, e anche accettare la morte se il padrone così decide, dopo averla goduta; quella di Ginevra per-

ché non si può dare, per il duca di Albania, nessun rivale vittorioso e fortunato, e Ginevra non deve essere di nessuno, poiché non può essere sua.

Questo è il risvolto tragico delle azioni di Polinesso: quell'oltranza in tutto ciò che progetta e compie che ne fa protagonista di una vicenda che è, sì, quella della novella amorosa, di inganni e di finzioni, e della conseguente struttura della commedia che da tale tipo novellistico deriva, ma con più cupi echi, più dolenti e disperate scansioni. Che la storia abbia un lieto fine, con la resurrezione di Ariodante, a tempo pentitosi di aver voluto morire buttandosi in mare, con la salvezza di Ginevra, la cui innocenza è dimostrata da Rinaldo, prima con la testimonianza di Dalinda, poi con le armi contro Polinesso, con la morte del colpevole di tutto, cioè di Polinesso, con Dalinda perdonata per l'intercessione di Rinaldo, coerente con la sua idea che alle colpe delle donne, causate da amore, si deve concedere sempre la maggiore venia, poi fatta monaca, addirittura in «Dazia», quanto più, cioè, è possibile lontano dalla Scozia, onde non restino neppure l'immagine viva e la testimone dell'infelicità nella gioia del matrimonio di Ariodante e Ginevra («Rinaldo per Dalinda impetrò grazia, / che se n'andò di tanto errore esente: / la qual, per voto e perché molto sazia / era del mondo, a Dio volse la mente: / monaca s'andò a render fin in Dazia, / e si levò di Scozia immantinente», VI, 16), risponde alle buone regole del genere comico-novellistico: ma che il costruttore del lieto fine sia Rinaldo, appartiene più propriamente alla concezione ariostesca dell'amore, che si concreta nell'infinita tolleranza di Rinaldo nei confronti di tutti coloro che per amore peccano. Rinaldo prima dimostra con argomenti e testimonianze di perfetta natura processuale e giuridica l'innocenza di Ginevra, poi assume su di sé la punizione dell'unico che abbia peccato non per amore, ma per ambizione, per vendetta, per cupo desiderio di morte, così come ha fatto Polinesso (che ha sul volto i segni di quella morte a cui ha servito invece che all'amore: «Sta Polinesso con la faccia mesta, / col cor tremante e con pallida guancia»; ed è il momento che precede immediatamente il duello con Rinaldo, che ne segnerà l'esemplare punizione).

Ma che non tutto inganno siano le parole di Polinesso appare da una spia acutamente significativa: prima il duca di Albania invita Dalinda a sottrarre gli abiti alla figlia del re «quando allora Ginevra si ritrova / nuda nel letto»; poi, parlando con Ariodante, gli dice: «Non passa meno che tre, quattro e sei / e talor diece notti io non mi truovi / nudo abbracciato in quel piacer con lei / che all'amoroso ardor par che si



giovì» (V, 38). La rilevanza data alla situazione erotica è particolarmente intensa e calcolata: sia per Ginevra, sia per se stesso, Polinesso usa gli stessi termini, come il verbo «si ritruova», «mi truovi», e soprattutto come «nudo», posto in entrambi i casi nella fortissima posizione dell'inizio del verso; e l'indicazione di Ginevra «nuda nel letto » è in qualche modo esplicitata dalla successiva indicazione di sé «nudo abbracciato in quel piacer con lei...». Se nuda è Ginevra nel letto in cui dorme, allora Polinesso nudo, che la tiene abbracciata nel piacere d'amore, non fa, parlando con Ariodante, che attualizzare e rendere reale proprio la finzione che ha proposto a Dalinda, in questa maniera rivelando che il progetto di saziare il suo desiderio amoroso di Ginevra con Dalinda camuffata da Ginevra, identificando così in Dalinda la principessa che l'ha rifiutato e prendendosi sulla cameriera la rivincita e la soddisfazione che la padrona gli ha negato, perché Dalinda si è resa esattamente uguale a Ginevra e può essere tranquillamente scambiata con lei, non è soltanto dettato dalla volontà di vendetta e dall'odio concepito per Ginevra, ma veramente ha in sé quel tanto di torbido e di ambiguo che è in questa sorta di trasferimento del possesso amoroso attraverso il camuffamento, di volontà di davvero possedere Ginevra nella finzione di una Dalinda che si identifica perfettamente con la sua padrona. Nelle sue parole Polinesso presenta sottilmente il suo progetto come se fossero davvero perfettamente identici il possesso di Dalinda che ha gli abiti e l'acconciatura di Ginevra e l'effettivo possesso di Ginevra: è quasi una forma di autoconvincimento, nonché di volontà di convincerne anche la consapevole e complice Dalinda oltre che l'inconsapevole Ariodante. Polinesso vede davvero «nuda nel letto» Ginevra, e la contempla con il pensiero, in un vagheggiamento di possesso; e vede se stesso nudo abbracciato con colei che gli abiti e l'aspetto fanno uguale a Ginevra, quindi Ginevra stessa nella rappresentazione erotica che si prepara per Ariodante e il fratello Lurcanio. Ma Polinesso davvero allora desidera possedere Ginevra: e tutta la finzione che mette in atto ha anche questo movente, e se è inganno, è inganno anche per se stesso, nonché dimostrazione e consacrazione pubblica dei suoi amori con la figlia del re di Scozia, ma nella consapevolezza che si tratta dello strenuo impegno a far trionfare l'apparenza sulla realtà, in modo che più della realtà l'apparenza sia vera nella doppia nudità di Ginevra nel suo letto e di Polinesso anch'egli nel letto con la controfigura di Ginevra, però, per lui come per lo spettatore Ariodante, autentica Ginevra, perché nel teatro conta ciò che



appare, non ciò che è.

La conclusione è di ambito rigorosamente positivo, non eroico. È la vittoria della verità e della realtà nei confronti degli inganni, dei travestimenti (Ariodante è sostituito da Rinaldo nel duello con Polinesso), delle finzioni, del teatro dell'apparenza e dello spettacolo ingannevole: e tutto ciò è opera di Rinaldo, del paladino più positivo e concreto e tollerantemente razionalista. C'è sempre la possibilità di vincere l'apparenza e far rifulgere la verità, nel mondo del *Furioso*: tutte le magie, buone e malvage, hanno, come tutte le frodi, un limite contro cui finiscono a urtare e a infrangersi (perfino il fatto che Orlando sia fatato nel corpo, se è vero che la ferita che riceve, quella dell'anima, lo distrugge totalmente e lo stravolge come uomo, trasformandolo in bruto). Anche gli intrighi della novellistica e della commedia finiscono vinti, qui con la realtà delle cose, nell'altra novella amorosa di Astolfo, re dei Longobardi, e Iocondo, con la tolleranza nei fatti d'amore, che tutto finisce a concedere alla debolezza della natura umana. Per una volta ancora la finzione e il teatro sono esorcizzati, e tutto si sistema secondo verità nel regno di Scozia, per opera di Rinaldo. La lunga, costante lotta contro ciò che appare in nome di ciò che è sfocia in una vittoria, in attesa che di nuovo subentri, a confondere menti e azioni e volontà e sorti, il dominio maligno dell'apparenza.

Nei canti XLII e XLIII ancora Rinaldo è protagonista (o, meglio, antagonista) in una questione di inganni amorosi. Un cavaliere, di cui è ospite, gli offre il modo magico di venire a conoscere se egli è o no tradito dalla moglie Clarice: se berrà da un vaso incantato e la moglie lo ha fatto cornuto, il vino gli si rovescierà tutto sul petto:

Ciascun marito, a mio giudizio, deve  
sempre spiar se la sua donna l'ama;  
saper s'onore o biasmo ne riceve,  
se per lei bestia o se pur uom si chiama.  
L'incarco de le corna è lo più lieve  
ch'al mondo sia, se ben l'uom tanto infama:  
lo vede quasi tutta l'altra gente;  
e chi l'ha in capo mai non se l'ò sente.

...

Se vuoi saper se la tua sia pudica  
(come io credo che credi, e creder dèi,  
ch'altrimente far credere è fatica,  
se chiaro già per prova non ne sei),

tu per te stesso, senza ch'altri il dica,  
te n'avvedrai, s'in questo vaso béi:  
ché per altra cagion non è qui messo  
che per mostrarti quanto io t'ho promesso.

Se béi con questo, vedrai grande effetto,  
ché se porti il cimier di Cornovaglia,  
il vin ti spargerai tutto sul petto,  
né gocciola sarà ch'in bocca saglia:  
ma s'hai moglie fedel, tu berrai netto.  
Or di veder tua sorte ti travaglia.

(XLII, 100-103)

Per via di magia è possibile riconoscere quella che è la verità nelle cose d'amore, che sono così fondamentali nella vita degli uomini, tanto che per amore perfino un paladino come Orlando può diventare matto: nella prospettiva, naturalmente, dell'uomo, perché all'uomo l'avere la moglie infedele porta «infamia» e ridicolo, e il saperlo è tanto difficile, quasi, anzi, impossibile se non si è favoriti dal caso. Ecco che il cavaliere, che non vuole dire il proprio nome, ha a disposizione per i suoi ospiti l'occasione sicura di sapere con assoluta certezza se la moglie li ha o no traditi: la magia interviene come strumento per esorcizzare e cancellare le arti con cui le donne tessono gli inganni ai mariti, per rivelare le colpe commesse e tanto abilmente nascoste ai mariti stessi. Rinaldo è posto di fronte alla possibilità, che tanti altri ospiti del cavaliere, come questi dirà poi, hanno colto, di rendere nulli gli inganni femminili. La verità, in una questione di così fondamentale importanza, è a portata di mano: è sufficiente che prenda il vaso incantato e cerchi di bervi. Ma Rinaldo rifiuta la prova. Come già nella vicenda di Polinesso, Dalinda e Ginevra ha risolto il «caso» con molto buon senso e con un'indagine di carattere quasi poliziesco che ha consentito di smascherare l'ingannatore e di rivelare l'innocenza dell'inconsapevolmente ingannata Ginevra, ma anche della meno innocentemente ingannata Dalinda, così, di fronte all'occasione di conoscere la verità sui possibili inganni della moglie Clarice, Rinaldo preferisce il non sapere, l'ignoranza, l'illusione, la possibilità, cioè, di vivere nella condizione di ingannato, piuttosto che correre il vano rischio di una verità che non può dare che angoscia, furore, rovello, affanno.

L'inganno amoroso, così fondamentale meccanismo della vita, non ha da essere conosciuto, proprio per poter vivere ancora, e non ridursi alla disperazione in cui è il cavaliere, che trova l'unica consolazione per

essere stato tradito dalla moglie nel far bere tutti i suoi ospiti dal vaso magico e riconoscere con maligna gioia che tutti sono traditi dalle rispettive donne. Rinaldo ha già dichiarato assurda la legge di Scozia che prevede la morte per le donne che si concedono al di fuori del matrimonio, cioè che, in qualche modo, ingannano l'istituzione sacra del matrimonio; e l'ha fatta abolire, dopo averne mostrato la pericolosità nei confronti delle donne innocenti come Ginevra, per una trama malvagia apparsa, invece, colpevole. Coerentemente, adesso respinge la tentazione della verità. Anche il vaso del cavaliere, proprio perché è magico, è in grado di mostrare le cose come stanno, dissolvendo tutti gli inganni amorosi: è un criterio, questo, oggettivo di verità, non sottoposto, quindi, all'aleatorietà delle opinioni e dei giudizi umani. Ma proprio per questo Rinaldo lo rifiuta: è meglio la fiducia, meglio il non sapere, al tempo stesso ammettendo la massima tolleranza nei confronti della fragilità femminile, che non sarebbe più possibile qualora il tradimento della moglie fosse reso indubitabile dal vaso, mentre da tale certezza verrebbero a danno di chi fa la prova soltanto guai e dolori. Il tradimento amoroso, insomma, rientra nella natura stessa delle donne, quindi della vita: il voler farne la prova è assomigliato da Rinaldo alla tentazione a cui cedettero Eva e Adamo nel paradiso terrestre, cioè a una colpa grave che ha condotto alla caduta dell'uomo, alla rovina:

Che come Adam, poi che gustò del pomo  
che Dio con propria bocca gl'interdisse,  
da la letizia al pianto fece un tomo,  
onde in miseria poi sempre s'afflisce,  
così, se de la moglie sua vuol l'uomo  
tutto saper quanto ella fece e disse,  
cade de l'allegrezze in pianti e in guai,  
onde non può più rilevarsi mai.

(XLIII, 8)

La conoscenza dei segreti delle donne è, in fondo, una colpa: è una verità che è perfino peccaminoso cercare di sapere, perché non può che essere fonte di pene. Non bisogna, secondo Rinaldo, tentare il segreto che nasconde le colpe delle donne. In un mondo dove l'inganno femminile appare come un evento inevitabile a cui è meglio rassegnarsi, avere il modo di svelarlo non è un bene, ma un sicuro metodo per procurarsi l'infelicità.

L'inganno vero, se mai, sta proprio nel vaso incantato, che rivela i



tradimenti delle donne: tanto è vero che è frutto di un inganno esso stesso. Come racconta il cavaliere mantovano, il vaso è stato preparato da una nobildonna di Mantova che si è innamorata di lui e che, respinta perché egli dichiara di voler rimanere fedele alla bella e pudica moglie, si vendica, proponendogli, appunto, di creare l'occasione perché la moglie sia nella possibilità di tradirlo e offrendogli il vaso magico dal quale possa, poi, essere fatto certo se la moglie gli è stata o no fedele. Tutta la vicenda del cavaliere è un modello di intreccio di inganni reciproci e di tentazioni subdole: Melissa che finge di voler dimostrare al cavaliere che la fedeltà di lui nei confronti della moglie è stolta, dal momento che ella, quando ne avesse l'occasione, non tarderebbe a tradirlo, ma che, in realtà, non vuole altro che vendicarsi delle ripulse dell'uomo e al tempo stesso prepararsi, se la moglie cadrà nella tentazione, la possibilità di godersi il cavaliere, ormai liberato, a suo danno, da ogni rispetto nei confronti della moglie, rivelatasi fedifraga; il cavaliere stesso, che accetta l'arte magica di Melissa e si lascia trasformare in un bellissimo giovane ferrarese, che si era tempo prima innamorato della moglie del cavaliere, ma ne era stato sempre sdegnosamente respinto, e dotare del «malvagio / stimulo... del mal far...: / i rubini, i diamanti e gli smeraldi, / che mosso arebbon tutti i cor più saldi» (XLIII, 36); e anche le pietre preziose con cui la moglie del cavaliere è tentata non sono altro che frutto di magia, cioè non sono vere, non sono naturali e autentiche, ma finte proprio in funzione dell'inganno. È anche questa volta l'inganno che si attua con il travestimento: ma è un camuffamento più radicale e subdolo di quello puramente erotico di Dalinda, perché è il frutto della magia, che è in grado di rendere irriconoscibile perfino alla moglie il cavaliere, anzi di trasformarlo e trasfigurarlo in un'altra persona. Tutto è finto, allora: se la falsa notizia, che il cavaliere dà alla moglie, di essere partito per un viaggio in levante, rientra perfettamente negli schemi novellistici e comici della «prova» messa in atto, volontariamente o no, per verificare la fedeltà della moglie, l'apparato che Melissa e il cavaliere mettono in opera è molto più complicato, proprio per il massiccio intervento della magia. Non è il pur quasi naturale travestimento della finzione teatrale, ma è qualcosa di più, perché il cavaliere è effettivamente trasformato nel giovane innamorato ferrarese, e come tale è riconosciuto dalla moglie del cavaliere, che parla con lui e, alla fine, cede di fronte ai diamanti, ai rubini e agli smeraldi che le vengono promessi purché si faccia una volta soltanto possedere.



Sì, la moglie è disposta, per la seduzione delle pietre preziose, a tradire il marito, ma l'inganno principale non è il suo, che, poi, neppure si attua fino in fondo, quanto invece è quello che la maga Melissa e il cavaliere preparano e attuano nei confronti della donna, inconsapevole sia che è falso e ingannevole quanto le ha detto il marito della partenza per il levante, sia della vera identità dell'uomo che le si presenta come l'innamorato di lei, tante volte respinto e ora fornito degli argomenti molto forti costituiti dalle gemme che le offre, sia del carattere magico e non vero delle gemme stesse. Il paradosso della novella è che l'esperimento messo in opera per verificare se la moglie del cavaliere è disposta a ingannarlo oppure gli è fedele contro ogni tentazione è un inganno esso stesso: ben più complesso e malizioso e subdolo del possibile tradimento della moglie del cavaliere (non reale, non attuato veramente, perché, anzi, resta puramente verbale, forzato com'è da un profluvio di pietre preziose e da una promessa esorbitante di altri non meno preziosi doni). Nell'ambito di tale macchinazione messa in opera per provare la fedeltà della moglie, si capovolge la situazione normale dell'inganno d'amore: ingannatori sono il cavaliere e Melissa, diabolicamente tentatori della donna (e l'accento di Rinaldo ad Adamo e a Eva sembra alludere preventivamente proprio a tali parti che i due sostengono), ma non per un risultato d'amore, non perché il cavaliere voglia conquistare la donna, che è infatti, sua moglie, ma per una prova, per un sospetto ingiustificato, per una curiosità morbosa.

Il cavaliere inizia così un processo che non potrà non concludersi in modo rovinoso per lui. La maga Melissa, quando la donna dichiara di acconsentire a farsi possedere dal cavaliere trasfigurato in cambio delle gemme, annulla la trasformazione magica dell'aspetto e fa ritornare il cavaliere nella sua vera forma:

Levando allor del suo incanto il velo,  
ne la mia forma mi tornò Melissa.  
Pensa di che color dovesse farsi,  
ch'in tanto error da me vide trovarsi.

Divenimmo ambi di color morte,  
muti ambi, ambi restiàn con gli occhi bassi.

(XLIII, 39-40)

La magia è breve finzione: serve per ordire l'inganno, per organizzare efficacemente la tentazione in cui deve essere fatta cadere la moglie del

cavaliere, ma, poi, scomparendo, lascia i frutti di infelicità e di dolore e di furore, e fa cessare ogni felicità. Sì, ottiene il risultato che il cavaliere, da quel momento, sa che la moglie è disposta a tradirlo in cambio delle pietre preziose che le sono offerte, ma questa è una verità infeconda di bene e di tranquillità d'animo, e foriera, invece, di ogni guaio. L'inganno di Melissa e del cavaliere riesce, ma con un esito di disperazione e di odio, là dove c'erano amore e fedeltà: quando tale inganno si dissolve, ecco che ne appare tutta la subdola protervia, si rivela la malignità che è in esso, postavi da Melissa per vendetta e accettata dal cavaliere per improvvido e cieco sospetto. Nella struttura ideologica dell'*Orlando furioso* l'inganno deve essere, a questo punto, punito: e proprio nel modo più adeguato a quello che esso è stato. La moglie del cavaliere, sdegnata, decide di prendere alla lettera la modalità dell'inganno che le è stato ordito: e abbandona il marito, va dal giovane che l'aveva amata e ne era stato tante volte respinto, e delle cui sembianze si era avvalso il marito, con il soccorso magico di Melissa, per ingannarlo, gli si offre, ne viene accettata e vive, da quel momento, con lui «in gran piacere». L'inganno del cavaliere e di Melissa ha portato al risultato di rendere vero e reale ciò che doveva essere una finzione messa in atto per pura prova. La moglie, che era stata fedele, diviene, dal momento in cui scopre l'inganno di cui è stata vittima, davvero l'amante del giovane ferrarese. Ciò che era l'ipotesi di un marito geloso e una prova si trasforma in realtà. Il camuffamento magico del marito viene preso tremendamente sul serio dalla donna, fino a rendere concreto e attuale ciò che era soltanto il contenuto di una tentazione. Nel capovolgimento delle parti, la moglie, disposta a concedersi al ferrarese innamorato di lei in cambio delle gemme che questi le offre, può respingere agevolmente le accuse del marito («Me tradiresti dunque, tu, consorte, / quando tu avessi chi 'l mio onor comprassi?»), mostrarsi sdegnata con lui, fuggirne lontano, rifugiandosi presso l'amante:

Da me fuggirsi tosto fa disegno;  
e ne l'ora che 'l Sol del carro smonta,  
al fiume corre, e in una sua barchetta  
si fa calar tutta la notte in fretta:

e la mattina s'appresenta avanti  
al cavallier che l'avea un tempo amata,  
sotto il cui viso, sotto il cui sembiante  
fu contra l'onor mio da me tentata.

La moglie, ingannata dalla magica trasformazione dell'aspetto del marito, coerentemente e logicamente ne porta alle estreme conseguenze la finzione: il marito, così trasfigurato, ha recitato davanti a lei la parte dell'amante, la donna gli ha ceduto, convinta dalle pietre preziose che l'uomo le ha offerto, e, allora, una volta che si scopre l'inganno della finzione e della recita del marito, non è possibile per lei altro modo di uscire dalla situazione che quello di prendere alla lettera la finzione stessa e davvero diventare l'amante del cavaliere ferrarese che tante volte invano, in precedenza, l'aveva corteggiata e richiesta d'amore.

La finzione, qui, vince la realtà, ma perché ha preteso di determinare la realtà, di mutarla anzi, con le trasformazioni e i camuffamenti per i quali è stata convocata e usata la magia. La moglie tradisce davvero il cavaliere proprio con l'uomo in cui si è trasfigurato il marito per opera di magia. L'esperimento dell'uomo riesce perfettamente, perché ha la certezza che la moglie lo può tradire, quello che è un esperimento, una tentazione puramente programmatica, diviene, in conseguenza del risultato ottenuto, la realtà più dolorosa e rovinosa per il cavaliere, effettivamente, dopo, tradito, e proprio con l'uomo che egli stesso ha suggerito alla moglie con l'assumerne l'aspetto. Né l'altra ingannatrice, Melissa, ottiene di avere per sé il cavaliere, dopo che questi è stato abbandonato dalla moglie: l'essere essa la causa del disastro amoroso del cavaliere fa sì che divenga oggetto d'odio, e non sostituisca affatto la moglie nelle grazie dell'uomo, come aveva sperato. L'inganno riuscito porta al totale fallimento del progetto: l'uomo resta solo, Melissa non ne ottiene l'amore, e, di conseguenza, si allontana senza lasciare traccia. Al cavaliere non rimane che la torbida e maligna soddisfazione di mettere alla prova tutti i suoi ospiti col vaso incantato e di verificare che tutti sono ingannati dalle rispettive mogli: «Il conforto ch'io prendo è che di quanti / per dieci anni mai fûr sotto il mio tetto / (ch'a tutti questo vaso ho messo inanti) / non ne trovo un che non s'immolli il petto. / Aver nel caso mio compagni tanti / mi dà fra tanto mal qualche diletto» (XLIII, 44). Polinesso muore, dopo che i suoi inganni sono stati smascherati, giustamente punito; Dalinda sconta la sua parte di complice in tali inganni andando a farsi suora in qualche remotissima parte del mondo: c'è una sanzione esterna, incarnata in Rinaldo; per chi ha ordito finzioni e camuffamenti e travisamenti della realtà. Per il cavaliere mantovano, per la moglie e per Melissa, le cose vanno un poco diversamente: la



moglie perde il marito che indegnamente ha voluto ingannarla per metterla alla prova, ma guadagna, in premio, i piaceri e le gioie della vita con l'amante, apertamente scelta, senza bisogno di raccomandarsi, come ha fatto nel colloquio con il marito che crede essere il cavaliere ferrarese perché ha l'aspetto di questo, del più stretto segreto per il suo tradimento, tanto che nessun altro lo sappia; il marito è punito dalla vicenda che ha messo in moto di inganno e di tradimento, finendo davvero tradito e abbandonato, né ha la consolazione di prendersi, per ripicca e compenso, Melissa come amante, perché anzi concepisce odio per lei, essendo davvero innamorato della moglie; e nulla ottiene Melissa, e qui è la punizione di lei, tanto che se ne va addirittura dalla sua città. La punizione dei travestimenti e degli inganni, in questo caso, è nell'oggettività delle situazioni che si vengono a creare: non c'è una sanzione superiore, quella di Rinaldo, per l'inganno del cavaliere e di Melissa, ma gli eventi stessi dimostrano come sia assurdo e colpevole fabbricare trasformazioni e menzogne per ottenere una verità che, in ogni caso, non porterebbe ad altro, in sé, che alla disperazione e all'infelicità. L'unico conforto del cavaliere è nella dimostrazione del luogo comune proverbiale che il male comune è un mezzo gaudio: consolazione quante altre mai sterile e negativa, diletto, se mai, autopunitivo, non certo liberatorio, per di più spezzato dal buon senso e dall'equilibrio di Rinaldo, che rifiuta di fare la prova della fedeltà della moglie, in questo modo interrompendo i dieci anni di abituale esperienza della generale infedeltà femminile.

Se l'inganno amoroso che le donne mettono in atto nei confronti dei loro uomini nasce dalla fragilità del sesso, dalla quantità di tentazioni, dalle infinite occasioni che si presentano loro, ecco che è meglio scegliere la saggezza di Rinaldo, che non vuole conoscere se sia o no ingannato da Clarice. In un mondo in cui la magia può far sapere quella che è la verità, ma operando essa, allora, inganni e camuffamenti e metamorfosi che non fanno altro che accrescere la quantità di menzogne che esiste ed è messa in opera ogni giorno, onde, paradossalmente, di conseguenza, soltanto la finzione che è la magia può fare in modo che sia cancellata la finzione che domina nelle cose, nella realtà, è meglio non voler andare troppo a fondo nel tentare di scoprire gli inganni amorosi delle donne. Rinaldo biasima il cavaliere per l'errore che ha compiuto e per il quale è rimasto adeguatamente punito: e sceglie per sé la tranquillità che dà l'ignoranza del possibile tradimento di Clarice, che



però, finché non se ne faccia magicamente la prova, potrebbe sempre essere rimasta fedele al paladino, a malgrado del fatto che questi trascorre la maggior parte del tempo lontano da lei, in avventure, guerre, viaggi, imprese, e anche in amori. Nell'ideologia del poema ariostesco i tradimenti amorosi e gli inganni a cui danno origine non sono (e Rinaldo è costantemente il portatore di tale idea) così gravi da doverne fare tragedie: ben altri sono gli inganni che devono essere vinti e puniti (Brunello, Pinabello, la malvagia Gabrina, Alcina, per esempio).

Ecco che, allora, viene a proposito la novella che l'oste racconta a Rodomonte sdegnato perché Doralice gli ha preferito Mandricardo, anch'egli alla ricerca di una consolazione per la sua disavventura d'amore nello specchiarsi nel comune destino degli uomini di essere ingannati dalle loro donne:

Roppe il silenzio, e con sembianti  
più dolci un poco e viso men turbato,  
domandò all'oste e agli altri circostanti  
se d'essi alcuno avea moglie a lato.  
Che l'oste e che quegli altri tutti quanti  
l'aveano, per risposta gli fu dato.  
Domanda lor quel che ciascun si crede  
de la sua donna nel servargli fede.

Eccetto l'oste, fèr tutti risposta  
che si credeano averle e caste e buone.  
Disse l'oste: — Ognun pur creda a sua posta,  
ch'io so ch'avete falsa opinione.  
Il vostro sciocco credere vi costa  
ch'io stimi ognun di voi senza ragione;  
e così far questo signor deve anco,  
se non vi vuol mostrar nero per bianco.

...

Io fui già ne l'error che siete voi,  
che donna casta ancor più d'una fusse.  
Un gentiluomo di Vinegia poi,  
che qui mia buona sorte mi condusse,  
seppe far sì con veri esempi suoi  
che fuor de l'ignoranza mi ridusse.  
Gian Francesco Valerio era nomato:  
ché 'l nome suo non mi s'è mai scordato.

Le frodi che le mogli e che l'amiche  
sogliano usar, sapea tutte per conto:

e sopra ciò moderne storie e antiche  
e proprie esperienze avea sì in pronto  
che mi mostrò che mai donne pudiche  
non si trovâro, o povere o di conto;  
e s'una casta più de l'altra parse,  
venia perché più accorta era a celarse.

(XXVII, 134-138)

È una concezione dello stato delle cose per quel che riguarda la fedeltà femminile tanto simile a quella di Rinaldo: con la differenza che Rinaldo non vuole sapere nulla della moglie, per restare nella tranquilla condizione di ignorante fiducia, sia pure senza illusioni, mentre l'oste va un poco più in là, e dichiara di essere convinto che tutte le donne ingannano i loro uomini, anche la propria, onde non c'è altro da fare che rassegnarsi all'andamento delle cose. L'oste propone il racconto di una vicenda che proprio Gian Francesco Valerio gli ha raccontato: e Rodomonte accetta, perché, essendo una storia di tradimenti femminili, non può che ricevere conforto, nella sua infelicità amorosa, da un racconto che, appunto, di altri sfortunati mariti e amanti narra, secondo lo stesso autopunitivo piacere della compagnia nelle disgrazie che prova il cavaliere di Mantova sottoponendo i suoi ospiti alla prova del vaso incantato e vedendo che a tutti il vino si versa sul petto.

La novella di Astolfo, re dei Longobardi, e di Iocondo Latini, romano, è, in fatto di inganni femminili, una sorta di compendio e di moltiplicazione, di esemplificazione e di esagerazione (come figura retorica), nel senso che tende a istituire un'enciclopedia di casi, anche ai limiti estremi della trasgressione in fatto di rapporti erotici. Iocondo, invitato a corte da Astolfo perché ha fama di essere bellissimo, tramite il fratello Fausto che già vive nella corte di Pavia, dopo fortissime resistenze perché vive molto tranquillamente e agiatamente a casa sua e non desidera né viaggi né onori, e soprattutto perché tanto ama la moglie da non potersene allontanare neppure per un istante, accetta di andare dal re: e la partenza è particolarmente straziante perché la moglie, piangendo, lamentandosi, disperandosi (mentre anche Iocondo non può trattenere lacrime e lamenti), non vuole lasciarlo andare via, e soltanto alla fine si rassegna, consegnandogli come pegno e ricordo del loro amore «un monile... / ch'una crocetta avea ricca di gemme / e di sante reliquie che raccolse / in molti luoghi un peregrin boemme» (XXVIII, 15), che la donna portava sempre al collo, avendolo avuto dal padre, erede a sua volta del

pellegrino che aveva raccolto nella sua casa. Il monile con le sante reliquie è dimenticato da Iocondo la mattina dopo, alla partenza: e si ripete allora il consueto schema novellistico del marito che ritorna imprevedutamente a casa e trova la moglie a letto con un altro uomo: con la sola novità, per quel che riguarda Iocondo, dell'estrema rapidità entro cui la vicenda si raccoglie, dal momento che Iocondo ha percorso soltanto due miglia del suo viaggio quando si accorge di aver dimenticato il dono della moglie; e, inoltre, l'Ariosto insiste sulla bassa condizione dell'uomo che giace con la moglie di Iocondo: «Riconobbe l'adultero di botto, / per la pratica lunga che n'avea, / ch'era de la famiglia sua un garzone, / allevato da lui, d'umil nazione» (XXVII, 21). Qui la vicenda esce dalla tradizione novellistica, perché troppo è l'amore di Iocondo per la moglie perché egli possa, secondo il canone del comportamento in casi del genere, uccidere i due adulteri e così vendicarsi (anche delle false parole della moglie, che, prima che Iocondo partisse, gli aveva detto, proprio nello stesso letto in cui viene poi sorpresa in adulterio immediato, «che non sa come patire / potrà tal lontananza, e non morire»). Nelle vicende amorose dell'*Orlando*, spesso l'Ariosto insiste, come su un'estrema aggravante, sulla condizione inferiore dell'amante rispetto alla donna, secondo l'antica dottrina d'amore che non consente tali rapporti amorosi: e l'esempio più clamoroso è quello di Angelica e Medoro, tanto da provocare la pazzia di Orlando, cioè da determinare lo sconvolgimento tragico della ragione e del carattere d'umanità dell'eroe che dà il titolo al poema.

Nel caso di Iocondo, la tragedia è impossibile, perché si tratta di un personaggio non eroico, medio, non dedito alle armi, e, di conseguenza, preda di un amore che non può mai giungere al furore, ma si tiene sempre nei termini della norma, anche se è tanto intenso e vivo da determinare la profonda crisi di malinconia che prende Iocondo fino a togliergli a poco a poco la bellezza e a renderlo tristemente e sconsolatamente malato. Anche Iocondo perde la sanità per il tradimento della moglie e diviene preda di una sorta di pazzia malinconica e quieta, appunto come compete a lui, che paladino e protagonista eroico del poema non è. Per Iocondo, allora, non è necessario nessun viaggio nella luna perché recuperi il senno perduto, né alcuno mai si incaricherebbe di fare un così strano e periglioso viaggio per guarire lui, che, nell'economia del poema, così poco conta, anzi nel poema è un'estraneo, entratovi, come gli capita, di passaggio, lateralmente, a modo di esempio, racconto nel racconto, tanto da non avere proprio nessun rapporto con la vicenda

che vede affrontarsi saraceni e cristiani e, di contorno, le azioni e le vicende degli eroi dell'una e dell'altra parte. La guarigione di Iocondo non può che essere all'interno dello schema novellistico, non per intervento miracoloso: ed è una sorta di cura omeopatica:

Le stanze sue, che sono appresso al tetto  
l'ultime, inanzi hanno una sala antica.  
Quivi solingo (perché ogni diletto,  
perch'ogni compagnia prova nimica)  
si ritraea, sempre aggiungendo al petto  
di più gravi pensier nuova fatica:  
e trovò quivi (or chi lo crederia?)  
chi lo sanò de la sua piaga ria.

In capo de la sala, ove è più scuro  
(ché non vi s'usa le finestre aprire),  
vede che 'l palco mai si giunge al muro,  
e fa d'aria più chiara un raggio uscire.  
Pon l'occhio quindi, e vede quel che duro  
a creder fôra a chi l'udisse dire:  
non l'ode egli d'altrui, ma se lo vede;  
et anco agli occhi suoi propri non crede.

Quindi scopria de la regina tutta  
la più secreta stanza e la più bella,  
ove persona non verria introdotta,  
se per molto fedel non l'avesse ella.  
Quivi mirando vide in strana lotta  
ch'un nano aviticchiato era con quella:  
et era quel piccin stato sì dotto  
che la regina avea messo di sotto.

Attonito Iocondo e stupefatto  
e credendo sognarsi, un pezzo stette;  
e quando vide pur che gli era in fatto  
e non in sogno, a se stesso credette.  
'A uno sgrugnito mostro e contraffatto  
dunque (disse) costei si sottomette,  
che 'l maggior re del mondo ha per marito,  
più bello e più cortese? oh che appetito!"

E de la moglie sua, che così spesso  
più d'ogn'altra biasmava, ricordosse,  
perché 'l ragazzo s'avea tolto appresso:  
et or gli parve che escusabil fosse.  
Non era colpa sua più che del sesso,  
che d'un sol uomo mai non contentosse:



e s'han tutte una macchia d'uno inchiostro,  
almen la sua non s'avea tolto un mostro.

Il dì seguente, alla medesima ora,  
al medesimo loco fa ritorno;  
e la regina e il nano vede ancora,  
che fanno al re pur il medesmo scorno.  
Trova l'altro di ancor che si lavora,  
e l'altro; e al fin non si fa festa giorno:  
e la regina (che gli par più strano)  
sempre si duol che poco l'ami il nano.

Stette fra gli altri un giorno a veder, ch'ella  
era turbata e in gran melanconia,  
ché due volte chiamar per la donzella  
il nano fatto avea, n'ancor venìa.  
Mandò la terza volta, et udì quella  
che: 'Madonna, egli giuoca (riferia),  
e per non star in perdita d'un soldo,  
a voi nega venire il manigoldo'.

(XXVIII, 32-38)

La situazione della regina dei Longobardi ha punti di contatto con quella di Ginevra, di Dalinda e di Polinesso, ma nel senso che ne è il capovolgimento realistico e basso, così come Iocondo, spettatore delle imprese erotiche della regina con il nano, capovolge la situazione di Ariodante, che assiste allo spettacolo mentito che i due amanti gli dànno per ingannarlo. Anche la regina si ritrova nella sua stanza più cara e più segreta, dove nessuno è ammesso, se non le è assolutamente fedele, ma ciò a cui assiste Iocondo non è una finzione di teatro, ma l'autentico scatenamento dei desideri sessuali della donna, per di più deviati verso il mostro che è il nano. La regina non finge, come Dalinda, non recita: si mostra per quella che è, furiosamente e cecamente desiderosa di fare l'amore con il nano. Lo sguardo di Iocondo, che mette l'occhio alla fessura che c'è nel palco della sua stanza e che gli lascia vedere la camera segreta della regina, è, sì quello di uno spettatore, ma di quella perpetua vicenda di teatro che è la vita, non di una recita che egli creda vita. Iocondo ne è perfettamente cosciente: e, allora, guarda gli amori della regina con il nano, come se si trattasse, appunto, di teatro, con distacco, senza altra partecipazione che quella di chi vuole fare esperienza, attraverso lo sguardo, dell'infinita varietà dei casi umani, e, soprattutto, di quelli d'amore. La vita gli si trasforma in teatro sotto gli occhi così come, sotto gli occhi di Ariodante ingannato, il teatro era parso essere

vita. Lo specchio che è per Iocondo lo spettacolo degli strani amori della regina e del nano costituisce per lui la rivelazione di come stanno le cose nell'ambito dell'amore: il primo acquisto che ne ricava è la constatazione che le donne non si possono accontentare di un solo amante e, di conseguenza, che minore scorno aveva ricevuto dalla propria moglie che non il re dalla sua, perché almeno la moglie di Iocondo aveva scelto un bel giovane come amante, e non un mostro.

La saggezza e l'equilibrio di vita derivano, allora, a Iocondo dalla possibilità, che ha avuto in sorte, per opera del caso, di poter gettare uno sguardo sui segreti del comportamento e delle azioni di altri, lui che aveva avuto, fino a quel momento, soltanto il pensiero e l'angoscia della propria vicenda matrimoniale. Soltanto per opera del caso si può vedere come stanno davvero le cose d'amore, assistendo, cioè, a esse, allo spettacolo fundamentalmente comico che esse costituiscono. Il fatto che l'amante tanto atteso e desiderato della regina sia un nano esclude il tradimento amoroso dall'ambito della tragicità, anche se si tratta della regina dei Longobardi: l'avvicinarsi della regina al nano, la brevissima e scorciata commedia a cui Iocondo assiste, quando la regina manda più volte a chiamare dalla propria donzella il nano e questi le fa rispondere che sta perdendo al gioco e non intende smettere finché non si sarà rifatto della miserevole somma di un soldo, che, evidentemente, reputa più importante dei favori della regina, sono gli eventi di un teatro comico che non può avere se non spettatori divertiti, tutt'altro che inclini a trasformare il gioco d'amore, per strano che sia, in tragedia, anche se la protagonista è ora una regina e tutto avviene nel palazzo reale, in quella camera segreta che è il luogo deputato degli spettacoli, veri o finti che siano, d'amore e di tradimento amoroso. Se si riesce a trovare una fessura a cui porre l'occhio, è possibile riconoscere la realtà della vita, sciogliendo e cancellando credenze, pregiudizi, errori di giudizio e di valutazione, convenzioni. Come la vicenda di Ginevra, Dalinda e Polinesso dimostra, l'inganno non è, nelle cose d'amore, tanto in quello che per amore si fa quanto in quello che di inganno e di menzogna altri ci mettono per trasformare il gioco che è l'amore in tragedia e colpa. Anche Ariodante vede da un punto segreto ciò che crede essere il tradimento di Ginevra: ma non è lo spettatore ingenuo, quanto, invece, lo spettatore preordinato a credere quello che vero non è. Il caso che porta Iocondo alla guarigione dalla malinconia che l'ha preso quando ha visto la moglie, appena pochissimo tempo dopo che egli era partito, nella braccia di

un altro è, per così dire, «puro», non è, cioè, preordinato, così come lo spettacolo degli amori della regina col nano non è frutto di inganno e di malignità, ma è un evento che risponde alla condizione naturale della vita, dove l'iniziativa è sempre della donna, mentre al gioco d'amore il nano, che pure è sollevato alla condizione di amante della sua regina, dimostra di preferire l'altro gioco delle carte o dei dadi.

La conclusione a cui giunge Iocondo è che, se tutti i mariti sono traditi dalle loro mogli, allora la scoperta che tale infortunio è toccato anche a sé non dà più furore e non è più ragionevole causa di rovello e di malinconia, ma è soltanto la verifica del ripetersi inevitabile della situazione comune. È meglio certamente, come fa Rinaldo quando gli è offerto il modo di sapere se la moglie gli è o non gli è fedele, rifiutare la prova: ma, se si è scoperta l'infedeltà della moglie, darsi alla violenza o al furore o all'altra forma di pazzia che è la malinconia è frutto di stoltezza, che rende non più uomini, ma, anzi, soltanto bruti coloro che vi cedono, come Orlando o come lo stesso Iocondo che imbruttisce e si fa stento e magro e irriconoscibile, e perde la sua bella sembianza umana. Iocondo, di fronte agli amori della regina col nano e, specialmente, dopo la commedia della vana richiesta d'amore che la regina fa al nano, occupato a giocare, guarisce:

A sì strano spettacolo Iocondo  
raserena la fronte e gli occhi e il viso;  
e quale in nome, diventò giocondo,  
d'effetto ancora, e tornò il pianto in riso.  
Allegro torna e grasso e rubicondo,  
che sembra un cherubin del paradiso,  
che 'l re, il fratello e tutta la famiglia  
di tal mutazion si maraviglia.

La guarigione dalla malinconia derivata dalla scoperta del tradimento della moglie non può restare segreta: per questo Iocondo vuole rivelare al re quello che ha visto, non già per il piacere di vedere le reazioni del re di fronte a un tradimento che è ancora più grave di quello che egli ha conosciuto nella propria moglie. Iocondo ha assistito a uno spettacolo liberatorio, come è ogni azione di teatro. Ha incontrato la catarsi dalla vita nell'assistere alla vita come spettacolo, proprio nelle forme più bizzarre e straordinarie; e di tale funzione liberatoria vuole fare partecipe il re prima che ci possa essere il pericolo della scoperta, da parte del re

stesso, del tradimento della regina, con conseguenze tragiche e mortali, per la regina e per il re al tempo stesso. Per questo Iocondo avverte il re e gli fa contemplare lo stesso spettacolo che egli ha visto dalla fessura del pavimento della sua stanza, ma dopo avergli fatto giurare che mai punirà il colpevole dell'azione, per quanto per lui possa essere spiacevole, alla quale assisterà. In questo modo, il re, non meno di Iocondo, sarà guarito da ogni gelosia, ma anche da ogni illusione sulla fedeltà delle donne. Non l'amore, come accadde a Iocondo, ma il giuramento lo tratterrà dalla vendetta: lo spettacolo rimane tale per il re, che pure in esso è parte in causa, e il «bucolin» dal quale il re può vedere il tradimento strano e alquanto mostruoso della moglie resta anche per Astolfo, re dei Longobardi, l'occasione per avere dalla commedia del congiungimento della regina con un nano l'occasione liberatoria e salvifica dell'esperienza delle cose del mondo, tuttavia fatte non più immediate, ma schermate e mediate dal fatto di essere viste attraverso il mezzo dello spiraglio, che è lo strumento ottico che rende possibile la contemplazione dello spettacolo e impossibile e non attuabile ogni azione.

Il re, ch'ogn'altra cosa, se non questa,  
creder potria, gli giurò largamente.  
Iocondo la cagion gli manifesta  
ond'era molti dì stato dolente:  
perché trovata avea la disonesta  
sua moglie in braccio d'un suo vil sergente;  
che tal pena al fin l'avrebbe morto,  
se tardato a venir fosse il conforto.

Ma in casa di sua Altezza avea veduto  
cosa che molto gli scemava il duolo,  
ché, se bene in obbrobrio era caduto,  
era almen certo di non v'esser solo.  
Così dicendo e al bucolin venuto,  
gli dimostrò il bruttissimo omiciuolo  
che la giumenta altrui sotto si tiene,  
tocca di sproni e fa giuocar di schene.

Se parve al re vituperoso l'atto,  
lo crederete ben, senza ch'io 'l giuri.  
Ne fu per arrabbiar, per venir matto;  
ne fu per dar del capo in tutti i muri;  
fu per gridar, fu per non stare al patto:  
ma forza è che la bocca al fin si turi,



e che l'ira trangugi amara et acra,  
poi che giurato avea su l'ostia sacra.

(XXVIII, 42-44)

Neppure il re dei Longobardi diviene matto per aver visto il tradimento della moglie, pur se esso è compiuto con un nano deforme e sotto i suoi stessi occhi (là dove Orlando impazzisce per amore soltanto per aver visto i nomi di Angelica e di Medoro intrecciati e incisi sulle cortecce degli alberi e per aver udito il racconto dei felici amori dei due giovani da parte del pastore che li ha ospitati). Il giuramento lo salva o, piuttosto, il fatto di aver assistito allo strano spettacolo, di essere stato lo spettatore di una rappresentazione di teatro quanto mai curiosa e insolita sì, ma sempre teatro, in quanto ciò che la regina e il nano fanno è separato dal mondo in cui sono gli spettatori Iocondo e Astolfo che guardano dallo spiraglio che è come uno strumento ottico, quello, appunto, che consente il vedere, e che fa sì che il vedere sia separato fisicamente e, di conseguenza, fattualmente e anche psicologicamente dall'azione. Il re rischia di diventare matto, di ripetere le azioni folli di Orlando dando il capo «in tutti i muri» con l'iperbole che vale a indicare l'effetto rovinoso della pazzia, qualora fosse esplosa, come, invece, non accade perché l'evento a cui il re ha assistito è allontanato e mediato dal fatto di essere reso, attraverso il «bucolino», oggetto di spettacolo, non più soltanto azione reale e immediata, non più gesto attuale, ma, invece, contenuto di una commedia ridicolosa e strana a cui, attraverso lo spiraglio, ai due uomini, e qui, in particolare, al re, è stato dato di assistere contro tutte le previsioni e le attese e anche al di fuori di ogni volontà, per effetto del caso.

Il passo ulteriore sulla via della saggezza in fatto di tradimenti femminili è compiuto sulla via della vendetta totalmente libertina: se le proprie mogli hanno tradito la fedeltà dovuta, allora il modo per vendicarsene non è ucciderle, ma andare in giro per il mondo a verificare il destino comune di tutti i mariti, facendo una dongiovannesca collezione di donne nei vari paesi d'Europa, delle più varie condizioni, nelle più diverse situazioni, in qualche modo infliggendo agli altri uomini la stessa sorte di traditi che è toccata loro. Il programma del re Astolfo e di Iocondo sembra l'attuazione in altro tempo e in coppia del catalogo delle donne conquistate da don Giovanni, secondo quanto dice Leporello nel libretto del Da Ponte per l'opera di Mozart:

Travestiti cercaro Italia, Francia,  
le terre de' Fiaminghi e de l'Inglesi;  
e quante ne vedean di bella guancia,  
trovavan tutte ai prieghi lor cortesi.  
Davano; e dato loro era la mancia,  
e spesso rimetteano i danar spesi.  
Da lor pregate fôro molte, e fôro  
anch'altretante che pregaron loro.

In questa terra un mese, in quella dui  
soggiornândo, accertarsi a vera prova  
che non men ne le lor che ne l'altrui  
femine fede e castità si trova.  
Dopo alcun tempo increbbe ad ambedui  
di sempre procacciar di cosa nuova.

(XXVIII, 48-49)

Non c'è donna che resista ad Astolfo e a Iocondo: Italia, Francia, Fian-dra, Inghilterra sono tutte ugualmente terre di sicure conquiste, perfino troppo facili, sia che le donne si facciano pregare per accondiscendere, sia che addirittura siano le donne stesse a pregare i due uomini, che sono particolarmente belli e ben forniti di denaro. C'è anche il numero iperbolico che bene si accorda con il progetto di fare una collezione universale di donne: «Non vo' che torni che non abbia prima / di mille moglie altrui la spoglia opima». Il progetto che Astolfo e Iocondo attuano girando e soggiornando per l'Europa è di trasformare il loro caso personale di tradimento amoroso in una rivalsa generale, senza limiti: è la scelta della vendetta contro il sesso femminile che si concreta nella collezione di conquiste, compiuta senza remore e senza limiti, così sostituendo all'amore (per Iocondo) e all'onore (per entrambi) una sorta di titanismo erotico, che tende a dar fondo a tutte le donne «di bella guancia» (è l'unica condizione) che essi vedano (e il vedere si trasferisce dalla contemplazione dello spettacolo del tradimento all'altra, disimpegnata contemplazione della bellezza femminile come unica discriminante che regola la scelta dei due uomini).

Sia la moglie di Iocondo, sia la regina hanno ridotto l'amore al puro esercizio sessuale: il re e Iocondo fanno lo stesso, riducendo drasticamente il rapporto con le donne al puro commercio sessuale: «Davano, e dato loro era la mancia». L'unico limite che si pone davanti ai due uomini è la sazietà di tanti amori troppo facili, è la continua novità che finisce ad annoiare non meno che l'abitudine, è la stanchezza, anche, dei ri-

schi da correre ogni volta che si accingono a conquistare un'altrui moglie («Mal poteano entrar ne l'altrui porte, / senza mettersi a rischio de la morte»). Di qui la scelta di una sola donna per entrambi. Come nella collezione di donne sposate che Iocondo e Astolfo si prefiggono e raggiungono, così anche, dopo, nella riduzione di tutte le donne a una sola per tutti e due, essi capovolgono le consuetudini e finiscono a trasgredire ancor più radicalmente che col libertinaggio le regole del comportamento. Invece della poliginia, si propongono come soluzione dei loro problemi la poliandria: in questo modo, finiscono a fare esattamente l'opposto di quello che avevano compiuto prima, respingendo le donne come massa e quantità infinita a favore di una donna sola che serva al desiderio sessuale di entrambi, pensando, in questo modo, di risolvere anche l'altra questione dell'insaziabilità femminile, che dovrebbe essere soddisfatta dall'avere un'unica donna a disposizione, a turno, due uomini, che compiacciano ai suoi desideri:

Gli è meglio una trovarne che di faccia  
e di costumi ad ambi grata sia;  
che lor communemente sodisfaccia,  
e non n'abbin d'aver mai gelosia.  
'E perché (dice il re) vo' che mi spiaccia  
aver più te ch'un altro in compagnia?  
So ben ch'in tutto il gran femineo stuolo  
una non è che stia contenta a un solo.

Una, senza sforzar nostro potere,  
ma quando il natural bisogno inviti,  
in festa goderemoci e in piacere,  
ché mai contese non avrèn né liti.  
Né credo che si debba ella dolere:  
ché, s'anco ogn'altra avesse duo mariti,  
più ch'ad un solo, a duo saria fedele,  
né forse s'udirian tante querele'.

(XXVIII, 50-51)

La collezione delle donne comporta qualche fatica: è una trasgressione da tutte le regole della società, ma perché la natura ha così fatto le donne che non si possono accontentare di un solo uomo per le loro esigenze sessuali, mentre gli uomini hanno diversi limiti fisiologici. La contrapposizione fra regola sociale e impulso naturale è, nella vicenda di Iocondo e di Astolfo, evidente: la saggezza dei due uomini porta al riconoscimento, per diretta esperienza, negativa e positiva, che alla natura non

si possono dare costrizioni impossibili a osservarsi, e la fedeltà e la castità femminili sono appunto di tali obblighi assolutamente improponibili.

Ma la collezione di conquiste ha un limite nella natura stessa: la necessità di «sforzar nostro potere», cioè di uscire fuori dal «natural bisogno» al seguito dell'esperienza ampia quanto più è possibile della facilità di conquista di tutte le mogli «di bella guancia» e delle prestazioni sessuali che ne derivano. La temperanza che la natura richiede dalla ragione degli uomini e anche dalle loro capacità sessuali impone un'altra scelta, che più sia consona con le esigenze naturali di uomini e donne. L'unica donna per i due uomini appare per Iocondo e per Astolfo la soluzione perfetta: la donna sarà sempre soddisfatta nelle sue continue esigenze sessuali dall'uno e dall'altro, senza che nessuno dei due rompa il limite che la natura stessa ha posto alla potenza sessuale dell'uomo, e, a loro volta, i due uomini potranno soddisfarsi esclusivamente quando la natura lo richieda, senza eccessi. Per di più, la gelosia diventa un impulso impossibile: Astolfo e Iocondo si scelgono a vicenda come compagni di letto con la stessa donna, sono amici, si stimano a vicenda, sono stati insieme nella vicenda di avventure e di conquiste, non sono, quindi, in nessun modo rivali. Sembra la soluzione ideale: ed è, invece, un'utopia. L'Ariosto propone qui, appunto, l'utopia del perfetto rapporto fra uomo e donna, quella nel quale non ci dovrebbero essere né gelosie, né contese, né liti, né eccessi, né insoddisfazioni, né, infine, ricerche di distrazioni e di avventure al di fuori della relazione ideale che i due uomini hanno scoperto, per diretta esperienza, non essere nella coppia, ma nel terzetto. L'errore è nella coppia: insufficiente per la donna, fonte di litigi e di roveli per l'uomo, ragione dei tradimenti, degli adulteri. Certamente, l'Ariosto sviluppa qui paradossalmente il motivo tipicamente novellistico dell'accordo di due uomini, per lo più amici, per tenersi la stessa donna in proprietà: e si pensi, in particolare, alla novella X della VII giornata del *Decameron*, quella di Tingoccio e Meuccio senesi. Ma la ragione che muove Astolfo e Iocondo non è affatto l'amore e neppure il desiderio, ma semplicemente la comodità di una situazione che è pensata capace di soddisfare ugualmente i due amici e anche la donna. Il re e Iocondo cercano di razionalizzare al massimo il rapporto sessuale, che è una necessità naturale, ma ha diverse manifestazioni in uomini e donne, come i due hanno potuto verificare nel tempo del loro libertinaggio di vendetta e di conquista senza limiti. La donna dovrà es-



sere scelta in modo che piaccia a entrambi (né sarà difficile, come hanno potuto sapere dalle conquiste fatte insieme per l'Europa), ed essendo amici e avendo d'accordo scelto tale soluzione, essi accettano di tenerla per tutti e due, senza gelosia, mentre sono convinti che di due uomini a turno la donna debba essere soddisfatta.

Il progetto di razionalizzare il rapporto fra uomo e donna ha il difetto dell'astrattezza: ha tutti i pregi dell'ordine, della misura, della moderazione, della discrezione, della lontananza da ogni eccesso, sembra prevedere e, di conseguenza, soddisfare le esigenze di tutti e tre i protagonisti, ma dimentica che la vita e le persone sono imprevedibili e non possono essere costrette ad attuare ciò che teoricamente è ragionevole, ma non resiste di fronte allo scatto imprevedibile degli impulsi e dei desideri. C'è certamente qualcosa di un poco duramente autoritario nel piano dei due uomini, soprattutto quando scelgono la donna fra i molti figli di un povero oste spagnolo con un commercio alquanto sordido:

Fermati in tal proponimento,  
cercâr molte montagne e molto piano:  
trovâr al fin, secondo il loro intento,  
una figliuola d'uno ostiero ispano,  
che tenea albergo al porto di Valenza,  
bella di modi e bella di presenza.

Era ancor sul fiorir di primavera  
sua tenerella e quasi acerba etade.  
Di molti figli il padre aggravat'era,  
e nimico mortal di povertade,  
sì ch'a disporlo fu cosa leggiera,  
che desse lor la figlia in potestade,  
ch'ove piacesse lor potesson trarla,  
poi che promesso avean di ben trattarla.

(XXVIII, 52-53)

L'oste del porto di Valenza fa, insomma, mercato della figlia, cedendola ad Astolfo e a Iocondo per denaro e in cambio della promessa di trattarla bene: e ne facciano pure quello che vogliono, dal momento che ciò che più conta per lui è l'uscire dalla povertà. La scelta è molto accurata, così come lunga e meditata era stata l'esperienza di conquiste femminili per l'Europa. Bellezza di modi e bellezza di corpo e di volto sono le ragioni che dettano ai due uomini la scelta, insieme con l'estrema giovinezza della ragazza. Il progetto sembra attuarsi perfettamente:

Pigliano la fanciulla e piacer n'hanno  
or l'un or l'altro in caritate e in pace,  
come a vicenda i mantici che dànno,  
or l'uno or l'altro, fiato alla fornace.  
Per veder tutta Spagna indi ne vanno,  
e passâr poi nel regno di Siface;  
e l di che da Valenza si partîro,  
ad albergar a Zattiva venîro.

(XXVIII, 54)

L'alternarsi dei due uomini con la ragazza sembra porre sui migliori fondamenti la vita a tre che i due uomini hanno stabilito di condurre, insieme con l'affetto che li lega.

Se non che si potrebbe dire che curiosità di luoghi e amore per il turismo rovinano il programma così razionalmente pensato: l'utopia di un perfetto rapporto a tre, dove alla ragazza non sono offerte possibilità di ulteriori desideri amorosi, perché i due uomini si preoccupano di soddisfarla adeguatamente, fallisce nel suo carattere totalmente teorico, senza l'effettiva considerazione della fragilità femminile e della disposizione delle donne a reiterare i rapporti sessuali e a variarne gli oggetti, dando ascolto a chiunque le tenti, sincero o no che sia. Andando in giro per il mondo e, in ogni città, visitando i monumenti e le cose degne di nota, Astolfo e Iocondo, che pure hanno fatto ampia esperienza per la propria attività di conquistatori di come sia facile ottenere le grazie di una donna, lasciano esposta Fiammetta alle tentazioni: «I patroni a veder strade e palazzi / ne vanno, e lochi publici e divini, / ch'usanza han di pigliar simil solazzi / in ogni terra ove entran peregrini; / e la fanciulla resta coi ragazzi» (XXVIII, 55). Gli interessi colti di Astolfo e di Iocondo aprono lo spazio per l'incontro di Fiammetta con un ex-garzone del padre, che già l'aveva amata e posseduta e con l'aprirsi della schermaglia amorosa, che, novellisticamente, si svolge sulla solita ambiguità fra amore e desiderio sessuale, finzione del sentimento e realtà degli impulsi erotici:

A punto la Fiammetta il fatto disse  
(così avea nome, e quel garzone il Greco).  
'Quando sperai che l tempo, ohimè!, venisse  
(il Greco le dicea) di viver teco,  
Fiammetta, anima mia, tu te ne vai,  
e non so più di rivederti mai.

Fannosi i dolci miei disegni amari,  
 poi che sei d'altri, e atanto mi ti scosti.  
 Io disegnava, avendo alcun' danari  
 con gran fatica e gran sudor riposti,  
 ch'avanzato m'avea de' miei salari  
 e de le bene andate di molti osti,  
 di tornare a Valenza e domandarti  
 al padre tuo per moglie, e di sposarti'.

La fanciulla negli omeri si stringe  
 e risponde che fu tardo a venire.  
 Piange il Greco e sospira, e parte finge:  
 'Vuommi (dice) lasciar così morire?  
 Con le tue braccia i fianchi almen mi cinge,  
 lasciarmi disfogar tanto desire,  
 ch'innanzi che tu parta ogni momento  
 che teco io stia mi fa morir contento'.

La pietosa fanciulla rispondendo:  
 'Credi (dicea) che men di te nol bramo;  
 ma né luogo né tempo ci comprendo  
 qui, dove in mezzo a tanti occhi siamo'.  
 Il Greco soggiungea: 'Certo mi rendo  
 che, s'un terzo ami me di quel ch'io t'amo,  
 in questa notte almen truoverai loco  
 che ci potèn godere insieme un poco'.

'Come potrò (diceagli la fanciulla),  
 che sempre in mezzo a duo la notte giaccio?  
 e meco or l'uno or l'altro si trastulla,  
 e sempre l'un di lor mi trovo in braccio?'  
 'Questo ti fia (soggiunse il Greco) nulla,  
 ché ben ti saprai tôr di questo impaccio,  
 e uscir di mezzo lor, pur che tu voglia  
 e dèi voler, quando di me ti doglia'.

(XXVIII, 57-61)

È una situazione perfettamente novellistica, con in più il gioco di malizia, per il quale i due interlocutori non mirano ad altro che al rapporto sessuale, e l'uso delle metafore dell'amore, delle formule tragicopatetiche della morte per amore, della richiesta di un ultimo sfogo prima della definitiva separazione, tutta la splendida finzione, insomma, del linguaggio elevato della liricità amorosa, non sono altro che la recita della letteratura che si inserisce e copre la pura e semplice richiesta del Greco a Fiammetta di concederglisi, in qualunque modo, con qualunque

astuzia e inganno ciò possa farsi. Il dialogo fra Fiammetta e il Greco è di impianto e di linguaggio tipicamente teatrale, di commedia amorosa, dove la parte dell'innamorato comporta necessariamente l'uso del frasario lirico portato all'estremo della tensione, che è, qui, puramente apparente, dell'invocazione dei favori della donna come l'unico modo di salvarsi dalla sicura morte per amore. Se la situazione non concede più che Fiammetta possa essere del povero garzone, che è il Greco, alla ricerca di mance per riuscire ad avere i denari sufficienti al matrimonio, tanto più che la ragazza è ora di due ricchi e nobili signori, come sono Astolfo e Iocondo, ecco che il canone amoroso richiede che l'innamorato ottenga almeno dalla ragazza amata che sta per perdere il conforto di un ultimo incontro. Tutto si svolge secondo i canoni teatrali e novellistici, ma con il di più di allusività e di marcata ambiguità, quale appare soprattutto dal fatto che Fiammetta non fa altro che scetticamente stringersi nelle spalle di fronte alla disperazione dichiarata dal Greco, che è, del resto, in parte almeno, recitata e infinta, e quale anche appare dalla citazione dei precedenti rapporti amorosi avuti dal Greco con la ragazza quando il giovane era ancora garzone del padre di lei. È, insomma, una situazione in cui l'aspetto della recita e della finzione è sottilmente segnato e indicato: non c'è nessun vero amore fra i due giovani, non c'è nessun desiderio, da parte di Fiammetta, di uscire almeno un poco dallo stato di oggetto erotico, venduta come è stata dal padre ad Astolfo e a Iocondo, ché anzi la ragazza si trova molto bene nella sua nuova condizione, e se acconsente ad accogliere il Greco di notte nella sua stanza, a malgrado della contemporanea presenza nel suo letto di Astolfo e di Iocondo, non per altro è che per la sua consueta incapacità femminile di accontentarsi non soltanto di un amante, ma neppure di due.

Il punto centrale del comportamento di Fiammetta, che il Greco conosce molto bene, è proprio questo: quel molto o poco di insoddisfazione sessuale che resta in lei, che pure è posseduta a turno da due uomini. L'amore non è che l'orpello linguistico che copre questo stato di cose. Ma è pure lo strumento che è necessario usare, per ossequio ai canoni di comportamento nella relazione fra uomo e donna, perché questa possa accettare, dopo, di essere posseduta: senza le formule della disperazione amorosa, portata fino all'affermazione dell'uomo di essere destinato alla morte se non avrà almeno il conforto di un ultimo incontro, la donna non potrebbe accondiscendere. La narrazione ariostesca si fonda proprio su tale perfetta recita: ma con l'ammicco sapiente al lettore che



di recita, appunto, si tratta. Intanto già qui viene meno, alla prima difficoltà, dopo che Valenza è stata appena lasciata e i due turisti con Fiammetta hanno appena fatto la prima tappa del loro viaggio di conoscenza e di istruzione, l'utopia del rapporto a tre come più perfetto di quello di coppia, quindi da sostituire a questo. L'astrattezza del progetto è già rivelata dal fatto che Astolfo e Iocondo lasciano in albergo Fiammetta mentre vanno a visitare la città, incoscientemente abbandonando la ragazza in mezzo ai servi (con il di più, anzi, di neppure consapevole disprezzo nei confronti di lei, a cui monumenti e palazzi e chiese non possono assolutamente interessare). Il loro razionalismo urta immediatamente contro l'inventività, le astuzie, i casi della vita. Astolfo e Iocondo hanno già fatto esperienza con le loro mogli dell'imprevedibilità dei comportamenti umani, soprattutto di quelli femminili: ma non ne hanno fatto tesoro, tutti presi dal loro schema astrattamente razionale col quale pensano di risolvere il problema dei rapporti fra uomini e donne. Di qui deriva l'inevitabile inganno di cui sono vittime:

Pensa ella alquanto, e poi dice che vegna  
quando creder potrà ch'ognuno dorma;  
e pianamente come far convegna  
e de l'andare e del tornar l'informa.  
Il Greco, sì come ella gli disegna,  
quando sente dormir tutta la torma,  
viene all'uscio e lo spinge, e quel gli cede:  
entra pian piano e va a tenton col piede.

Fa lunghi i passi e sempre in quel di dietro  
tutto si ferma, e l'altro par che muova  
a guisa che di dar tema nel vetro,  
non che 'l terreno abbia a calcar, ma l'uova;  
e tien la mano dinanzi simil metro,  
va brancolando infin che 'l letto trova;  
e di là dove gli altri avean le piante,  
tacito si cacciò col capo inante.

Fra l'una e l'altra gamba di Fiammetta,  
che supina giacea, dritto venne;  
e quando le fu par, l'abbracciò stretta  
e sopra lei sin presso al dì si tenne.  
Cavalcò forte, e non andò a staffetta,  
ché mai bestia mutar non gli convenne:  
che questa pare a lui che sì ben trotte  
che scender non ne vuol per tutta notte.

L'abilità del Greco e la disponibilità di Fiammetta raggiungono il fine dell'inganno nei confronti di Astolfo e di Iocondo: la novella ha, quindi, un andamento più dichiaratamente decameroniano, ma senza il gioco degli equivoci e degli scambi che è, per esempio, della novella sesta della nona giornata, che pure ha la stessa ambientazione in un'osteria («Due giovni albergano con uno, de' quali l'uno si va a giacere con la figliuola, e la moglie di lui disavvedutamente si giace con l'altro; quello che era con la figliuola si corica col padre di lei e dicegli una cosa, credendo dire al compagno; fanno romore insieme; la donna, ravedutasi, entra nel letto della figliuola e quindi con certe parole ogni cosa pacifica»); e decameroniano è già il nome di Fiammetta, maliziosamente usato dall'Ariosto per la disponibilissima ragazza ricavandolo dall'invece castissima onomastica del gruppo delle sette giovani novellatrici. Non è il buio a provocare il gioco degli equivoci che è della novella del Boccaccio, ma la notte favorisce soltanto l'attuarsi dell'inganno, che è compiuto per la somma abilità del Greco nell'entrare nella camera e nel disporsi sopra Fiammetta, fra Astolfo e Iocondo, e, poi, nel possederla senza interruzione per tutta la notte, e anche per l'uguale abilità di Fiammetta che «trotta» così bene che non è il caso di scenderne per un anche breve intervallo. La razionalità è totalmente sconfitta, e anche l'intento di Astolfo e di Iocondo di raggiungere la misura saggia e ben calcolata nel godere i piaceri d'amore, senza eccessi e stanchezza. Il Greco non si stanca di possedere Fiammetta per tutta la notte, né Fiammetta si sazia per quanto tanto duri il rapporto con il giovane.

Di qui deriva, dall'aver compreso questo, la decisione di Astolfo e di Iocondo di lasciare al Greco, che se l'è guadagnata, la ragazza e di rinunciare alla loro utopia del rapporto a tre come più perfetto del rapporto di coppia. L'inganno di Fiammetta fa correre il rischio ad Astolfo e a Iocondo di rompere la loro amicizia e il loro patto, perché ciascuno crede che sia stato l'altro a possedere Fiammetta per tutta la notte, ed entrambi, giustamente e sinceramente, lo negano, ma è una negazione che appare assurda, certamente menzognera, falsa, opera di frode, perché l'uno e l'altro hanno pure sentito, nel letto, l'intensità del rapporto che vi si è consumato. I due amici e compagni di esperienza giungono fino al limite del litigio, anche per le battute salacemente allusive che si scambiano; ma, alla fine, Fiammetta, atterrita da quanto ascolta e interrogata come colei che, sola, può testimoniare come sono andate dav-

vero le cose, confessa la verità:

Fiammetta a' piedi lor si gittò, incerta  
di viver più, vedendosi scoperta.

Domandò lor perdono, che, d'amore  
ch'a un giovanetto avea portato, spinta,  
e da pietà d'un tormentato core,  
che molto avea per lei patito, vinta,  
caduta era la notte in quello errore;  
e seguitò, senza dir cosa finta,  
come tra lor con speme si condusse  
ch'ambi credesson che 'l compagno fusse.

(XXVIII, 69-70)

Fiammetta riprende la recita della passione amorosa. Parla d'amore, di giovinetto, di pietà, di tormentato core: sa che può essere il linguaggio della giustificazione, capace di suscitare la compassione e il perdono nei due gentiluomini. Non mente nel raccontare come sono andate le cose, ma, più sottilmente, là dove espone le ragioni patetiche che l'hanno spinta ad accogliere il Greco; e, con un buon calcolo d'uso della sincerità a scopo di guadagnarsi meglio la compassione dei due uomini, denuncia come propria astuzia l'aver fatto in modo che Astolfo e Iocondo si credessero a vicenda i felici e attivissimi goditori di lei. In questo modo, le conseguenze funeste dell'inganno sono esorcizzate: la frode amorosa non può che concludersi nella funzione liberatoria del riso, subito dopo che i due hanno superato il profondo stupore per quanto hanno appreso, cioè per la straordinaria novità dell'esperienza delle cose del mondo e, soprattutto, di quelle del sesso e della natura femminile, che hanno fatto:

Il re e Iocondo si guardaro in viso,  
di maraviglia e di stupor confusi;  
né d'aver anco udito lor fu avviso  
ch'altri duo fusson mai così delusi.  
Poi scoppiaro ugualmente in tanto riso  
che con la bocca aperta e gli occhi chiusi,  
potendo a pena il fiato aver del petto,  
a dietro si lasciâr cader sul letto.

(XXVIII, 71)

Parlando dello stupore di Astolfo e Iocondo, l'Ariosto suggerisce la

novità del proprio racconto: non si deve, infatti, dimenticare che la vicenda di Astolfo e Iocondo è una vera e propria novella inserita nella narrazione dell'*Orlando furioso* come un sottolineato *excursus*, di cui l'Ariosto si preoccupa di giustificarsi, addirittura raccomandando alle donne che leggono il poema di tralasciarlo:

Lasciate questo canto, ché senza esso  
può star l'istoria, e non sarà men chiara.  
Mettendolo Turpino, anch'io l'ho messo,  
non per malivolenza né per gara.

...

Passi, chi vuol, tre carte o quattro, senza  
leggerne verso, e chi pur legger vuole,  
gli dia quella medesima credenza  
che si suol dare a finzioni e a fole.

(XXVIII, 2-3)

Ma ecco che sottilmente l'Ariosto pretende il crisma di novità assoluta per quanto ha raccontato: mai a nessun altro è accaduto quello che è capitato ad Astolfo e a Iocondo, non solo, allora, per l'inganno di Fiammetta, ma nell'intero sviluppo della loro storia. L'autorità invocata di Turpino per giustificare l'inserzione della novella è da vedere in rapporto con la fede che alla novella stessa deve essere data, come a finzione e favola. Non è, insomma, parte della storia del poema, ma ha una funzione di *exemplum*, di invenzione ammaestratrice, di lezione morale attraverso la creazione infinta di una vicenda novellistica. L'Ariosto recupera il valore di *exemplum* della novella: all'interno del poema, essa non ha la funzione di essere un elemento necessario della narrazione, ma va letta come finzione, che, proprio per tale compito, serve per se stessa, autonomamente, staccatamente, come lezione intorno al comportamento degli uomini, come fonte di migliore conoscenza delle cose del mondo, soprattutto in quell'ambito amoroso intorno al quale mai abbastanza si può proclamare di essere esperti, ma anche per una migliore, più equilibrata e non furiosa considerazione di ciò che si fa in tale campo dell'azione e degli impulsi umani, onde non giungere mai ad atti estremi e inconsulti e, di conseguenza, irrazionali.

La lezione che Astolfo e Iocondo ricavano dalla loro esperienza dei tradimenti delle proprie mogli e delle altrui per il pellegrinaggio erotico per l'Europa, infine dell'astuzia di Fiammetta nell'ingannarli a malgra-



do del loro piano così razionalmente costruito e meditatamente messo in atto, si oppone alla pazzia per amore a cui si dà in preda un paladino tuttavia così coraggioso, così in tutte le altre azioni saggio ed equilibrato, quale è Orlando. Ma, dalla parte di Fiammetta (che mette un poco di calcolo nelle sue lacrime e nelle sue implorazioni di perdono, quando si accorge di non poter evitare la confessione di come sono andate le cose nella notte appena trascorsa), c'è anche la volontà di vendetta nei confronti della situazione in cui l'ha posta il padre, vendendola a due uomini senza sentire quello che ne pensasse. Il Greco è, al contrario di Astolfo e di Iocondo, una sua scelta: tale è stato prima, quando era ancora in casa propria, e, a maggior ragione, tale è ora, che è legata ai due uomini e non ha, almeno in apparenza, la possibilità di sfuggire ai loro desideri e alla loro autorità. La notte passata con il Greco, mentre a vicenda Astolfo e Iocondo credono che l'altro stia compiendo una straordinaria prova erotica, è la rivincita contro tutte le notti trascorse alternamente con il re e con Iocondo. Nella narrazione esemplare che è la novella ariostesca, la conclusione non può che essere pienamente positiva e piena di saggezza e di equilibrio: dopo il riso liberatorio, Astolfo e Iocondo non solo perdonano la ragazza, ma fanno venire anche il Greco e, di fronte a molti testimoni, gliela danno in moglie con una ricca dote, dopo aver tratto le conseguenze dall'esperienza fatta, che ha segnato il fallimento della loro utopia del più perfetto rapporto a tre invece di quello, dimostratosi così precario e pieno di errori e di inganni, di coppia:

Come potremo avere  
guardia, che la moglier non ne l'accocchi,  
se non giova tra duo questa tenere,  
e stretta sì che l'uno e l'altro tocchi?  
Se più che crini avesse occhi il marito,  
non potria far che non fosse tradito.

Provate mille abbiamo, e tutte belle,  
né di tante una è ancor che ne contraste.  
Se proviàn l'altre, fian simili anch'elle;  
ma per ultima prova costei baste.  
Dunque possiamo creder che più felle  
non sien le nostre, o men de l'altre caste:  
e se son come tutte l'altre sono,  
che torniamo a godercile fia buono.

(XXVIII, 72-73)

L'utopia del rapporto a tre come migliore sia per i due uomini sia per la donna in quelle che Astolfo e Iocondo pensavano essere le comuni esigenze sessuali viene abbandonata: essa non ha per nulla fatto cessare gli inganni amorosi, anzi li ha resi più ingegnosi ancora.

Ormai l'esperienza fatta dai due uomini è sufficiente: è impossibile evitare gli inganni che le donne mettono in atto. Allora, tanto vale ritornare ciascuno alla propria moglie, senza più pensare a preoccuparsi per gli inevitabili tradimenti: «Alle mogli lor se ne tornaro, / di ch'affanno mai più non si pigliaro». La via migliore, anzi l'unica per uscire dall'angoscia del tradimento, dall'ira, dal furore che ne deriva, è non preoccuparsi più di un fatto che è connaturato con la stessa natura delle donne. È meglio, di conseguenza, non cercare altre soluzioni, né ancora andare indagando se c'è una donna casta: tanto tutto è inutile. È meglio non collocare più l'inganno amoroso fra i tradimenti davvero gravi e tali da compromettere l'equilibrio della ragione, della società, del mondo. Essi derivano dalla natura stessa, ed è inutile prendersela con le donne per quello che è loro naturale, e non risponde, di conseguenza, a una vera volontà di tradire e di ingannare. Non le mogli di Astolfo e di Iocondo, non Fiammetta fanno altro che quello che è per loro naturale: e, quindi, neppure Angelica avrebbe dovuto procurare tanti guai in Orlando, se non fosse stato per il difetto del senno dello stesso paladino e anche per l'eccessiva importanza che Orlando attribuisce alla verginità di Angelica, da altri che da lui ottenuta, e dalla condizione di semplice fante di Medoro, che attenta alla coscienza di classe del paladino, magari disposto ad ammettere un rivale della stessa condizione sociale e militare, sia pure dopo averlo combattuto con tutte le sue forze, ma non già un inferiore, dotato soltanto di giovinezza e di bellezza, in tutto il resto che conta per Orlando a Orlando stesso infinitamente minore. Né Astolfo, che pure è re, né Iocondo, che è cavaliere, si preoccupano, invece, della verginità della ragazza che si prendono insieme; e, del resto, Fiammetta già l'ha concessa al Greco ben prima della comparsa dei due uomini nella sua vita. Ugualmente, non importa loro nulla del fatto che Fiammetta sia figlia di un oste, cioè infinitamente a loro inferiore dal punto di vista sociale, che sia comprata e non convinta con le solite parole d'amore, e neppure che il fortunato rivale sia il garzone di un oste, ancora inferiore a Fiammetta stessa, dal momento che il giovane è stato servo proprio nell'osteria del padre della ragazza (e il rapporto sociale fra Fiammetta e il Greco in qualche modo, parodicamente, ripropone

quello fra Angelica e Medoro: in entrambi i casi le donne sono di condizione superiore a quella degli uomini, anzi Medoro e il Greco sono entrambi dipendenti, servi).

I tradimenti delle donne, secondo la morale della novella di Astolfo e Iocondo, non costituiscono, quindi, una reale rottura dell'ordine, come già, del resto, aveva affermato Rinaldo, a proposito della crudele legge esistente in Scozia, dal paladino saggiamente fatta abolire: altri sono i tradimenti che davvero costituiscono colpa e male, quelli di Pinabello, di Brunello, di Alcina, di Gabrina, per esempio, o quelli più tradizionali dei Maganzesi e di Gano. Le donne tradiscono mariti e amanti non per malizia e per dolo, ma perché a ciò costrette dalla loro stessa natura, che le fa inclini alle cose d'amore. L'avere più amanti non vuole significare la volontà della frode, ma la risposta inevitabile alle ragioni della natura. Pretendere le donne caste e contente di un solo uomo è assurdo, anche se il rapporto di coppia risulta alla fine delle loro esperienze più positivo di quello a tre sia ad Astolfo sia a Iocondo. Rinaldo rifiuta di fare la prova della fedeltà della propria moglie, comportandosi naturalmente, senza bisogno di tante prove e avventura, nello stesso modo in cui, alla fine, anche Astolfo e Iocondo decidono di comportarsi. La novella dei due don Giovanni pentiti, allora, si riattacca all'altra di Ginevra, Dalinda, Polinesso e Ariodante, risolta felicemente dalla superiore saggezza di Rinaldo; e si contrappone alla centrale situazione di Orlando che, invece, diventa pazzo per amore. Gli *exempla* della conoscenza e della consapevolezza della fragile natura delle donne nelle cose d'amore costituiscono la lezione di saggezza di vita, a cui non può certamente accedere l'eroe straordinario e fuori di ogni misura che è Orlando e neppure il disperato (per amore) Rodomonte a cui la novella è destinata (ma sì i più equilibrati Rinaldo e Astolfo). Essi si situano nello spazio del poema come l'altra faccia, quotidiana e misurata, del mondo dismisurato e iperbolico delle battaglie, delle imprese dei paladini cristiani e dei campioni musulmani, delle stragi, dei viaggi in Etiopia o nell'isola di Alcina o nella Luna o nell'Inferno, delle magie di anelli e di ippogrifi e di maghe che si trasformano e trasformano le loro vittime. Di fronte a questo mondo, c'è la medietà naturale delle donne che Rinaldo e Astolfo re dei Longobardi e Iocondo sperimentano. Questa è l'ancora che fissa a terra, concretamente e realisticamente, le fantasie del poema: ed è significativo che la tolleranza e la misura siano riservate all'ambito del rapporto amoroso, all'interno della quotidianità, della concretezza della

vita privata, dell'ambito dei sentimenti e degli impulsi naturali. Altrove ci possono essere il caso, la frode, il male, il tradimento che rischia di capovolgere i valori del mondo, l'avventura: nell'ambito dei rapporti amorosi l'inganno è un fatto di natura, non è grave, non deve produrre nessun eccesso, nessuna tragedia. Rinaldo, con la sua misura e la sua tolleranza, è l'eroe di tale dominio della natura e della ragione.





## CORTE E RELIGIONE

Fin dall'ottava proemiale ed esplicativa dell'argomento del poema, il Tasso espone i termini in cui la presenza dell'elemento religioso sarà racchiusa:

Canto l'armi pietose e 'l capitano  
che 'l gran sepolcro liberò di Cristo.  
Molto egli oprò co 'l senno e con la mano,  
molto soffrì nel glorioso acquisto;  
e in van l'Inferno vi s'oppose, e in vano  
s'armò d'Asia e di Libia il popol misto.  
Il Ciel gli diè favore, e sotto a i santi  
segni ridusse i suoi compagni erranti.

(I, 1)

La prosopopea della motivazione religiosa del tema epico non potrebbe essere più splendidamente costruita su alte immagini di decoro: «grande» è il sepolcro di Cristo, ed è significativo che un'uguale insistenza sulla grandiosità, sulla magnificenza, sul decoro sia presente nelle rime sacre del Tasso, in quelle soprattutto dedicate alle fondamentali occasioni liturgiche, come il Natale o la Passione. Al Tasso è del tutto estraneo il motivo cristiano dell'antifrasi infinita che fa sì che Dio si incarni e nasca in una stalla, fra i pastori, e muoia sulla croce come un malfattore, mentre, al contrario, trionfa l'esigenza della celebrazione della regalità divina, del potere di Dio, dello splendore e della maestà che sono appannaggio di Cristo anche nei momenti — ma soltanto in apparenza — di dimostrazione di umiltà: come Erminia fra i pastori, Dio non può celare la sua magnificenza neppure nella mangiatoia e sul Calvario, e ugualmente accade a Maria e ai Santi, e il «meraviglioso» degli angeli che annunciano la nascita di Gesù ai pastori concentra sempre in sé la coscienza della maestà del Salvatore, onde la corte celeste è al centro della rappresentazione tassiana, mentre i pastori non hanno più che una funzione decorativa, come figurine di presepe. «Pietose» sono le armi, con un ossimoro che, però, bene si accorda con l'idea di Dio come partecipe in modo diretto della vicenda della crociata e impegnato ad aiutare i guerrieri cristiani nella loro impresa. Si parla del

«favore» del Cielo, riproponendo in termini cristiani l'idea classica dell'intervento della divinità per l'uno dei contendenti nella guerra, fino a determinarne la vittoria, onde questa è frutto, appunto, del «favore» di Dio; «santi» sono i «segni», cioè le insegne dei crociati, in quanto portano impressa la croce che è il simbolo cristiano per eccellenza, e anche qui il Tasso unisce nell'espressione, che ha in sé una voluta equivocità di significato, in quanto indica che di bandiere militari si tratta, e, di conseguenza, l'avere Goffredo ridotto sotto di esse i suoi compagni erranti lascia intendere problemi di ordine e di disciplina dell'esercito, ma sono bandiere che hanno in sé un valore maggiore e più strettamente costrittivo dal punto di vista dell'obbedienza, in quanto portano su di sé il «santo segno» che è la croce.

Ma c'è, nella conclusione dell'ottava, un altro elemento significativo, ed è la citazione dei «compagni erranti» che Goffredo deve far ritornare sotto i «santi segni». A malgrado del carattere «pietoso» (cioè, religioso) delle armi, dello scopo della guerra che è di liberare il «gran sepolcro» di Cristo, del «favore» del Cielo, i guerrieri che si sono raccolti per la crociata tendono a errare lontano dai «santi segni», per sentimenti, imprese, tentazioni, interessi che nulla hanno a che vedere con il fine «glorioso» della conquista di Gerusalemme e della liberazione dei luoghi della vita e della morte di Cristo dal dominio musulmano. Mi pare che fra questi due motivi abbastanza antitetici si ponga la presenza del tema religioso nella *Gerusalemme liberata*: da un lato, c'è la magnificenza della corte celeste e delle operazioni divine nell'assistenza data, nei momenti più difficili, a Goffredo e all'esercito crociato; dall'altro lato, c'è la costante tensione della fuga lontano dai «santi segni», per avidità di potere, per amore, per desiderio del mondo, per orgoglio. Se la guerra è «santa», allora la tensione di fuga dalla guerra e dalla storia, che attraversa il poema, viene a essere anche tensione di fuga dal dovere religioso, oltre che di obbedienza militare, che i guerrieri crociati hanno di combattere con tutte le proprie forze per la liberazione del «gran sepolcro» di Cristo. La tentazione dell'avventura amorosa e dell'idillio, che è una fondamentale molla del poema, in opposizione alla guerra, ha, di conseguenza, anche un carattere morale-religioso di colpa, di peccato: ma non per questo è meno viva e profonda. Di fronte a Dio che di volta in volta osserva le condizioni dell'esercito crociato e invia angeli messaggieri, ispiratori, imperiosi, sia a consigliare Goffredo e gli altri capi dell'esercito, sia a proteggerli, sia a impedire gli interventi eccessiva-

mente prevaricatori dei demòni, mandati a loro volta da Lucifero con l'opposto scopo di dare aiuto e sostegno ai difensori di Gerusalemme, stanno i guerrieri che seguono con entusiasmo Armida, sia palesemente, in forza del sorteggio che è stato fatto, sia di nascosto, attratti dalla bellezza e dalle seduzioni di lei; sta Rinaldo, che uccide, sia pure provocato, un altro guerriero cristiano e poi va errando lontano dal campo cristiano, fino a incappare nelle reti di Armida e a scegliere contro la guerra l'idillio amoroso nella sua forma più suggestiva e magica; sta Tancredi, che si ferma di colpo, durante uno scontro, per contemplare «le chiome dorate al vento sparse» di Clorinda, e, dopo, quando la donna è stata sia pur lievemente ferita, si preoccupa più di inseguire il guerriero cristiano che l'ha colpita che di continuare a combattere contro i nemici; e, per curiosità e desiderio di avventura, in un'altra circostanza finisce prigioniero della magia di Armida, e, infine, arretra di fronte al compito di vincere gli incanti della selva, quando si trova davanti il simulacro di Clorinda, che egli ha ucciso in duello, e di fronte a esso ogni suo ardire, ogni impegno eroico, ogni dovere cessano. E c'è anche il caso di Rambaldo di Guascogna, che «partì con Armida, e sol per ella / pagan si fece e difensor divenne / di quell'usanza rea ch'ivi si tenne»: c'è, cioè, anche l'esempio dell'apostasia, provocata dalle seduzioni e dalle magie di Armida, a dimostrazione dell'estrema lontananza in cui si possono perdere i compagni di Goffredo, anche in modo irrimediabile.

C'è una sottile omologia fra la fuga dalla guerra (e dalla corte: dai luoghi dove è il potere, dove si fa la storia, si agisce) e la fuga dal dovere religioso che si è incarnato, entro la vicenda rappresentata nel poema tassiano, nella guerra. Una contraddizione si apre, di conseguenza, nel poema che intende programmaticamente proporre l'esempio dell'epica cristiana: sì, il tema è la crociata per la liberazione del Santo Sepolcro, ma poi tanta parte della vicenda è costituita dalle tensioni centrifughe rispetto a tale compito, dagli abbandoni del campo, dalle distrazioni patetiche e amorose dalle armi e dall'impero religioso che Pietro l'Eremita ha il compito di ricordare come dovere di totale dedizione all'impresa. Il dovere di combattere per la liberazione di Gerusalemme dal dominio musulmano è continuamente insidiato da altri interessi, si tratti della bellezza di Armida o della contemplazione di Clorinda o delle invidie e dei contrasti fra i guerrieri. Al confronto molto più compatto e determinato è il campo pagano: né Argante, né Solimano, né Clorinda (che pure viene a conoscere il mistero della sua nascita prima dell'impresa not-



turna contro la torre e del duello decisivo con Tancredi, e anche che dalla madre è stata destinata a essere battezzata, ma rifiuta di convertirsi al cristianesimo, decisa a non abbandonare la fede per cui fino a quel momento ha combattuto), hanno la minima esitazione o tentazione di «errare» lontano dal dovere di difensori della città e della loro religione.

La problematicità, i contrasti, le contraddizioni fra piacere e dovere, fra amori e armi, sono tutti nel campo cristiano. Gli eroi divisi e combattuti interiormente sono tutti fra crociati; e fra i crociati sono coloro che più si allontanano dalla morale religiosa, sia che in essi prevalgano l'invidia, l'odio, il rancore, l'ambiguità del tradimento e della diserzione, le tentazioni dei sensi, sia che essi operino violenze e uccisioni, come accade a Rinaldo, che, provocato, uccide il suo provocatore, sia infine che l'amore o anche soltanto la seduzione femminile vengano a imporsi su ogni ritegno, su ogni fedeltà ai principi etici del cristianesimo, fino al totale abbandono al piacere da parte di Rinaldo nell'isola di Armida, ma anche alla patetica disperazione di Tancredi dopo che ha ucciso Clorinda in duello. Le armi «pietose» sembrano costituire come lo spazio ideale da cui, però, continua è la tensione centrifuga, fino alla negazione radicale: e soltanto Goffredo ne è immune in quanto è il capitano che Dio stesso ha miracolosamente indicato come colui che ha il compito di conquistare Gerusalemme, vincendo tutte le difficoltà, i nemici, le magie infernali, la fuga e le colpe dei suoi stessi guerrieri. Il Tasso pare sempre sul punto di dire apertamente quello che è il presupposto di tutta la vicenda del poema: soltanto il favore del Cielo può far sì che i crociati liberino il gran sepolcro di Cristo, non le virtù degli uomini, che troppo sono sottoposte alla problematicità dei sentimenti, delle passioni, delle tentazioni dei sensi e della vita. La vittoria conclusiva sembra il frutto, appunto, dell'operare meraviglioso del Cielo perché gli errori degli uomini non pregiudichino il risultato felice dell'impresa delle armi «pietose». A malgrado delle colpe dei compagni «erranti» di Goffredo la bandiera con la croce è piantata sulle mura di Gerusalemme, perché Dio stesso e gli angeli e tutte le forze del bene sono intervenute là dove gli errori degli uomini avrebbero potuto portare al fallimento del «glorioso acquisto».

Il poema tassiano è, quindi, per gran parte il racconto degli «errori»: che si concludono tutti nella vittoria finale, ma così a lungo resa problematica dalle distrazioni, dagli orgogli, dai desideri di autonomo potere e di personale gloria, dagli amori. Anzi, la conquista di Gerusa-

lemme ha significato e valore di lieto fine proprio in relazione con gli «errori» dei capitani crociati, degli eroi tanto principali dell'impresa, come Tancredi e Rinaldo: a malgrado di tante fughe e scomparse e cedimenti alle colpe diverse della seduzione amorosa o della superbia, il fine fissato dal favore del Cielo si compie. La costruzione del poema appare, quindi, fondata su tale ineluttabilità di risultato che, tuttavia, è continuamente ritardato dalla forza dei nemici, dalle potenze infernali, dalla magia ostile di Ismeno, dalle arti di seduzioni e di magia di Armida, ma soprattutto dalle potenze centrifughe che operano nelle anime dei guerrieri cristiani e li portano a distrarsi variamente dall'impresa. La conquista di Gerusalemme è una conclusione che si impone su un cumulo di avversità e di opposizioni, che sono, a volte, molto più quelle interiori degli eroi crociati che quelle esterne imposte dai nemici musulmani e infernali. La scansione così ben sceneggiata e regolata delle battaglie e dei duelli e delle varie imprese belliche mantiene al suo interno l'avventurosità estrema delle fughe e degli amori, le illusioni dell'idillio, la prospettiva di altre dimensioni in cui non le armi operino e non le ambizioni e neppure i doveri religiosi, ma la ricerca del piacere e la consapevolezza della precarietà dell'esistenza e del piacere stesso e la fragilità della bellezza della natura e dell'arte, subito perduta, se non è goduta appieno nel momento in cui si offre.

Una realtà di guerra e di dovere si contrappone continuamente nel poema tassiano a una ricerca di evasioni, di altri spazi reali e ideali, di altri mondi liberi dalle regole dell'onore e del rito religioso. La religiosità non occupa, nella vicenda dei crociati che vanno all'assalto di Gerusalemme, uno spazio esaustivo: è un termine di tipo cronologico e, al tempo stesso, narrativo, cioè coincide con la conclusione del tempo della vicenda e del poema stesso, ma, poi, così facilmente è dimenticata da tanti fra i protagonisti (con il solo Goffredo a restare fedele custode del dovere militare e religioso di proseguire e portare a termine l'impresa e con l'altrettanto solo Pietro l'Eremita a farsi tramite oratorio e oratorio del carattere religioso che le armi hanno perché mirano alla liberazione del sepolcro di Cristo). È naturale che il poema narrativo, anche nell'incarnazione fondamentalmente epica quale si ha nella *Gerusalemme liberata*, non possa svolgere il suo racconto se non attraverso la proposta di successivi ostacoli che via via si frappongono alla conclusione dell'impresa che è oggetto di narrazione: l'ira di Achille, all'origine di tale struttura narrativa, che fedelmente il Tasso reinterpreta, duplican-

dola con manieristico gusto della moltiplicazione delle vicende e delle situazioni secondo il processo speculare dell'aggrandimento e dell'accumulazione dei temi analoghi, nati dalla stessa radice originaria del genere (e di qui nascono i due personaggi, opposti, in qualche misura, e complementari, di Rinaldo e di Tancredi, entrambi, in modi diversi, portati a estraniarsi dall'impresa, sia l'uno materialmente allontanandosi dal campo per il delitto commesso e per la seduzione di Armida, sia l'altro chiudendosi nella pateticità del proprio vano amore). E appartiene pure al canone epico l'intervento di forze positive che soccorrono coloro che sono destinati a compiere l'impresa eroica nei momenti di maggiore difficoltà: nel caso della *Gerusalemme liberata*, Dio stesso, con i suoi angeli messaggeri, e il mago della buona magia naturale, così come nell'epica classica ci sono gli dei nel loro vario schieramento di parte.

Rispetto al canone epico, le novità del poema del Tasso è nelle motivazioni interamente personali, interiori, delle scelte di fuga di Rinaldo e di Tancredi rispetto al dovere militare e religioso: l'orgoglio e la superbia del primo, che poi si sviluppa ulteriormente nel giovanile assenso al piacere e alla consapevolezza della precarietà di esso; l'amore senza speranza del secondo, che giunge fino alla suprema distrazione dal dovere che è l'inseguimento fallace di Clorinda con la conseguente caduta nelle reti di Armida e fino all'impossibilità di vincere gli incanti della selva quando questi si concretano nella larva della donna amata incatenata per magia in un albero di quelli che Tancredi dovrebbe abbattere perché la guerra e l'assedio possano proseguire e avviarsi verso la conclusione vittoriosa. Se lo scatto di ribellione e la fuga orgogliosa di Rinaldo nascono ancora da un evento obiettivo, che è l'uccisione di Gerlando che l'ha offeso, e dal successivo rifiuto di sottomettersi alla decisione di Goffredo che lo vuole imprigionato perché sia sottoposto al giudizio, la fuga di Tancredi non ha altre ragioni che il moto d'amore, il sentimento che gli pervade l'animo e lo fa dimentico del dovere e della guerra, ogni volta che l'occasione gli porti l'immagine, anche soltanto creduta, di Clorinda. Nell'epica cristiana l'ostacolo fondamentale alla vittoria conclusiva è, quindi, di carattere interiore: ma, proprio perché «pietose» sono le armi dei crociati, l'allontanamento degli eroi si configurerebbe come una colpa non soltanto nei confronti dell'impresa epica, ma anche dell'etica religiosa, se questa non apparisse costantemente, di per sé, come una struttura fragile, piena di varchi, che invano le forze del Cielo e Goffredo e Pietro l'Eremita cercano di chiudere richiamando



la doppia faccia, militare e religiosa, del dovere che i guerrieri sono chiamati a compiere.

Nel poema tassiano la trasgressione militare e religiosa viene a occupare uno spazio che è, poi, quello della pace, dell'idillio, del sogno di piacere e di amore. L'idillio è anche una tentazione contro il dovere religioso di combattere per la liberazione del «gran sepolcro» di Cristo: il riposo, l'assenza di ogni compito e impegno che non siano quelli del piacere, la vacanza dalle gare delle corti e del mondo, dalla violenza che è legata alle armi, a tutte le armi, anche a quelle «pietose». Ma le fughe dal dovere e dalla guerra non sono mai sentite fino in fondo come una colpa: sì, è una vergogna che Rinaldo ozi fra le braccia di Armida, nel giardino di delizie e incanti, ma perché in questo modo non acquisterà gloria e non avrà quel futuro di illustri discendenti che gli è fissato dal Cielo; e l'amore di Tancredi per Clorinda è sì biasimato quando, dopo la morte della donna, rende l'eroe preda della disperazione e del pianto, e, di conseguenza, gli impedisce di partecipare alla guerra, ma in nessuno dei due casi c'è un'aperta sanzione di carattere etico-religioso, quanto piuttosto soltanto di carattere militare e mondano, perché si tratta di impedimenti all'azione e al compimento dell'impresa (e, di conseguenza, del poema che la racconta) e di sviamenti dal cammino di trionfi e di gloria che sono il dovere intrinseco di chi ha parte principale nella storia. Voglio dire che il vagare degli eroi tassiani al di fuori del campo della guerra e dei loro doveri non ha su di sé, nella *Gerusalemme liberata*, nessun giudizio di tipo religioso e neanche di tipo morale, riconducibile all'ambito dell'esperienza etica del cristianesimo. L'amore come motivo di allontanamento dal dovere militare e religioso della crociata non è rappresentato come una colpa, ma come il tentativo di uscire fuori da una necessità rigorosa, che nel poema epico si concreta nei compiti militari e anche nel seguire i destini eroici, per un'impossibile e, in ogni caso, breve e precaria libertà di disporre di se stessi: impossibile perché, alla fine, il favore del Cielo concesso all'impresa dei crociati non può non tradursi nell'intervento inevitabile che costringe gli erranti a ritornare sotto i santi segni e a dare la conclusione vittoriosa all'impresa.

A malgrado del fatto che la guerra per la conquista di Gerusalemme si svolga sotto il santo segno della croce, le tensioni centrifughe da essa sono potentissime e, in qualche misura, non appaiono gravate da un giudizio di colpa grave: Rinaldo, sì, si confessa dei propri peccati, ma il suo è soprattutto un atto di umiliazione che deve riscattare la super-



bia e l'orgoglio del comportamento che lo ha condotto a reagire alle ingiurie di Gernando uccidendolo e a respingere ogni riduzione della propria grandezza con l'imprigionamento e il processo che pure il capo riconosciuto dell'impresa, Goffredo, ha deciso di imporgli. Voglio dire che nel poema tassiano le tensioni che rendono problematica l'azione sono molto forti, ma, per quanto religiose siano le armi cantate dal poeta, non appaiono affatto colpite da sanzioni etico-religiose troppo gravi e accusatorie. La religione, per il Tasso, sembra in qualche modo convivere con la ricerca della pace, dell'idillio amoroso, del piacere, del riposo dalle fatiche della guerra e del potere, della fuga dalle inique corti, del godimento della brevità della giovinezza e di ogni gioia: o, meglio, esiste una sorta di estraneità fra i due ambiti di esperienza, tanto che sono possibili l'idillio e l'amore senza che la censura etico-cristiana cada pesantemente su di essi e li cancelli come peccati o, almeno, li respinga nella zona delle colpe che richiedono grave espiazione. In questa prospettiva un doppio poema si può riconoscere nella *Gerusalemme*: quello delle armi, che è certamente fondamentale e tanto spazio vi occupa, e quello della pace e dell'amore, per quanto questo possa essere contrastato e, anzi, impossibile, perché l'unico ambito dove eroi e personaggi regali possono muoversi è quello della guerra, cioè della storia (ed Erminia è di questo un esempio largamente pedagogico).

Senza i duelli, le battaglie, l'assedio, gli agguati, le torri e le macchine ossidionali, le sortite notturne, le rassegne degli eserciti, non sarebbe possibile neppure il poema, poiché mancherebbero gli elementi fondamentali del canone epico, che sono forme costitutive e necessarie, assolutamente necessarie, del genere poetico che il Tasso ha scelto; ma i modi e i temi dell'epicità vengono ad avere un senso problematico, non assoluto, non costrittivo, proprio perché accanto a essi si apre il luogo dell'idillio, del vagheggiato amore, del piacere, della bellezza, della pateticità dell'impossibile soddisfazione amorosa e della morte. Il carattere cristiano dell'epica tassiana appartiene per la massima parte alle ragioni del genere, non a quelle della scelta individuale, dell'animo più profondo e segreto dei personaggi epici: o, meglio, è fondamentale parte del decoro, della sublimità, dell'eccelsa decorazione della vicenda, e risponde all'esigenza di far grande, che è connessa con l'intenzione di riprendere il genere epico e rinnovarlo, liberandolo dall'ambito cavalleresco e favoloso di potente sigla ariostesca. Il rinnovamento e la ricerca della grandiosità nell'ambito dell'epicità non possono essere trovati nel-

la moltiplicazione dei duelli, delle uccisioni, delle gesta degli eroi, nella complicazione e nell'amplificazione delle battaglie, anche se il Tasso pur ricorre a tutti questi elementi: la differenza sarebbe soltanto quantitativa, non qualitativa rispetto agli esempi cavallereschi. Ci vuole qualcosa d'altro, e questo è, appunto, il decoro offerto dalla religione nella contrapposizione fra Cielo e Inferno.

Ma tutto questo non incide sulle vicende dei protagonisti del poema, se non sul solo Goffredo: Rinaldo e Tancredi ne restano fuori. Lo spazio dell'amore, del dolore, del piacere, dell'idillio è abbastanza ampio di fronte al fatto che l'epica si è fatta specificamente cristiana, nella *Gerusalemme liberata*, in quanto in essa il Tasso tende alla perfetta coincidenza fra armi e religione, dovere militare e dovere cristiano, nell'ambito della rappresentazione poetica. Le regole dell'obbedienza, dell'umiltà, della fedeltà all'impegno religioso e bellico che si è assunto, non reggono che una parte, sia pure cospicua e fondamentale, del poema: al di là c'è uno spazio diverso, non libero e autonomo, naturalmente, ma pieno di incanti e di suggestioni, e neppure condannato a essere semplice trovata narrativa e risorsa per variare l'andamento del discorso epico, togliendogli monotonia e ripetitività, quanto oggetto, invece, di un interesse poetico e narrativo quanto mai approfondito e programmatico. Né si può dire che si tratti di una contrapposizione a effetto, di carattere morale, onde idillio e amore e piacere siano l'ombra che il richiamo all'ordine e al dovere annulli e dissipi, e neppure dell'opposizione fra dovere e peccato, e tanto meno dell'esplicazione di quegli ostacoli che devono servire e rendere drammatico e movimentato il racconto dell'impresa, così come neppure si può sostenere che si tratti degli spazi che il Tasso si riserva in quanto, appunto, poeta essenzialmente lirico e non epico, idillico e non narrativo (e mi sembra proprio difficile, a questo proposito, negare il carattere tecnicamente romanzesco, narrativo in modo specifico, della fuga di Erminia e dell'avventura fra i pastori, o dei vari tentativi di vincere gli incanti della selva, o della visita di Carlo e Ubaldo all'isola e al giardino di Armida, o dell'estremo incontro fra amore e morte di Tancredi e Clorinda nella notte del duello: lirico-descrittivo è, se mai, il Marino dell'*Adone*, che poema narrativo proprio non è, non certamente il Tasso della *Gerusalemme liberata*).

Altro, forse, è da dire: che, cioè, nella *Gerusalemme liberata*, il Tasso riesce all'eccezionale risultato di far convivere la narrazione epica con la narrazione del romanzo amoroso e del romanzo d'avventura. Ciò

può avvenire anche perché l'onore militare e il dovere religioso (come l'onore che si coltiva nelle corti) sono visti da un punto di vista problematico, sì come principi di positività certa e sicura, ma non assoluta, tanto che possono coabitare, nella struttura poematica, con i diversi motivi dell'avventura e dell'amore e dell'idillio, senza determinare nessuna incompatibilità di racconto e di ideologia, anche se si tratta di momenti che sono intrinsecamente contrapposti e diversi, tanto da negarsi reciprocamente. Avventura e amore non sono le molle dell'azione narrativa della *Gerusalemme*, come invece accade nell'*Innamorato* e nel *Furioso*, ma ne sono tuttavia elementi fondamentali, senza i quali la guerra santa per la liberazione del sepolcro di Cristo finirebbe con l'avere (come di fatto accade poi nella *Conquistata*) qualcosa di troppo piatto, ripetitivo, arido, meschino, tanto da non distinguersi intrinsecamente dai modelli epici dell'antichità classica, cioè da temi del tutto estranei al tentativo, che il Tasso compie, di sublimare l'epicità con la motivazione religiosa dell'impresa narrata. All'interno del genere epico, la varietà della struttura tassiana viene a costituire uno spazio di novità, pur nell'omaggio al canone: e l'eroicità decisiva di Rinaldo e di Tancredi per quel che riguarda la soluzione epica della narrazione (la conquista di Gerusalemme, la morte di Argante, la sconfitta dell'esercizio d'Egitto e la morte di Solimano) acquista profondità e originalità dal fatto che proprio Rinaldo e Tancredi sono stati, fra i «compagni» di Goffredo, coloro che più hanno «errato».

In questo modo, il Tasso recupera la dialettica fra peccato e riscatto, che è motivo profondo dell'esperienza cristiana, proprio all'interno di una narrazione dove è del tutto estranea (come, più in generale, nell'esperienza religiosa e letteraria del Tasso) l'altra fondamentale dialettica cristiana esemplata nel Dio che muore sull'infamia della croce. Il fatto è che di fronte all'ammissione all'interno del poema della narrazione d'avventura e d'amore accanto a quella rigorosamente epica, come due elementi costitutivi che non sono in contraddizione narrativa fra di loro e che, dal punto di vista ideologico, si motivano nell'«errore» che è, alla fine, vinto (ed è errore individuale, fortemente caratterizzato nei due personaggi a questo proposito fondamentali, quali sono Rinaldo e Tancredi), sta, nello spazio specifico dell'epica, l'uso della rappresentazione religiosa cristiana in funzione dell'accrescimento di magnificenza e grandiosità, accanto a tanti altri motivi che il Tasso inserisce per tale scopo. Penso alla duplicazione della rassegna degli eserciti, quello cri-



stiano davanti a Goffredo e quello egiziano davanti al Califfo, oppure al moltiplicarsi, sempre variato, delle scaramucce, degli scontri, infine alla battaglia conclusiva, onde la conquista di Gerusalemme non è la sigla finale della narrazione, ma induce, anzi, a un ulteriore effetto di sospensione e di attesa, in quanto si annuncia ancora lo scontro fra i crociati e l'esercito egiziano.

Il fasto della religione ha un carattere, anzitutto, di oratorietà, che si traduce soprattutto nella funzione esortatoria dell'eloquenza fra il religioso e il guerresco di Pietro l'Eremita, perfino nell'ammonizione a Rinaldo dopo il ritorno di questo dall' «errore» dell'amore di Armida. Il discorso a Rinaldo, che riguarda fundamentalmente il motivo morale della necessità di dominare impulsi, passioni, istinti, per servirsene per nobili fini, testimonia l'ambito in cui sempre Pietro l'Eremita opera: l'esempio dell'orazione, la funzione della retorica per convincere efficacemente sia i capi dell'esercito, sia un particolare guerriero, quale è il caso di Rinaldo, ma nello spazio della grandiosità della parola, che accresca maestà e splendore all'elocuzione poetica e all'andamento della narrazione, come dimostra fin dall'inizio il discorso che Pietro tiene ai capi dell'esercito cristiano nel momento in cui Goffredo li ha riuniti per esortarli a non più indugiare l'assalto a Gerusalemme. A quelli di Goffredo Pietro aggiunge gli ulteriori argomenti dell'omelia religiosa con cui intende anche convincerli a scegliere Goffredo come loro capo supremo. In questo caso, l'orazione di Pietro l'Eremita si aggiunge a quella, già ricca di retorica magnificenza, di Goffredo. L'oratoria all'interno del poema epico ha la funzione di elemento potente di aggrandimento dell'elocuzione e dell'andamento del racconto: non diversamente dalla presenza dell'orazione all'interno del canone storiografico, ma con una più netta rilevazione della sublimità del linguaggio e delle forme, là dove gli argomenti e le idee non hanno specifica importanza, in quanto non di questi si sostanzia la poesia epica, ma della grandiosità e della magnificenza del periodo, del verso, della figura retorica. Ma in questo modo la funzione di Pietro l'Eremita come depositario della ragione religiosa dell'impresa bellica viene a risolversi interamente, perfino nel colloquio con Rinaldo pentito che sta per confessarsi e fare ammenda dei peccati commessi, nell'omelia, cioè nel rapporto del tutto esteriore di grandiosità e di magnificenza del rito, in questo modo rinnovando il canone epico attraverso tale inserzione di motivi che sono naturalmente estranei all'epica antica. Quanto dice Pietro a Rinaldo risponde precisamente alla



forma dell'esortazione del confessore al penitente. Il livello dello stile epico ne viene aggrandito, ma, appunto, all'interno della funzione che il Tasso affida alla religione, di essere motivo oratorio e retorico, per accrescere il decoro e la magnificenza della narrazione epica e per rinnovarne i motivi di splendore e di decorazione, che sono specificamente legati al sublime della divinità (come accade, nell'epica classica, con la presenza degli dei nelle battaglie e con le varie epifanie nella vicenda, accanto, per incitamento, conforto e consiglio, agli eroi).

La divinità cristiana viene a essere investita degli stessi caratteri dell'Olimpo pagano: un Dio che volge ogni tanto lo sguardo verso la Palestina e l'esercito crociato, che si accorge a un certo punto delle operazioni diaboliche contro di esso, che ha bisogno di inviare messaggeri perché la propria volontà sia eseguita. L'onnipotenza di Dio è, in fondo, estranea alla rappresentazione tassiana del mondo della religione. Dio appare piuttosto come il principe di una corte celeste entro la quale esercita il potere attraverso collaboratori e intermediari, per apparizioni e sogni e suggestioni, in un modo, cioè, indiretto, che perfettamente appare analogo al modo di esercizio del potere in corte. Il fatto è che la rappresentazione della corte celeste ha una funzione fondamentalmente esornativa e di magnificenza: non si tratta di un particolare impegno religioso, ma di un elemento originale e, per il Tasso, essenziale per comporre appieno il decoro e la grandiosità dell'apparato epico nel poema che ha messo al bando la mitologia, e deve, di conseguenza, ricavare dai motivi e dai dati della religione cristiana le occasioni di sublimazione del racconto. Il fatto che l'epica possa essere rinnovata dall'unione di religione ed eroicità comporta la conseguenza, puramente letteraria e legata alle leggi della narrazione, che le nozioni e le situazioni cristiane debbano diventare funzione dell'elevatezza dei modi e delle forme; e, allora, ecco Dio che pronuncia anch'egli un'orazione analoga a quella di Goffredo e di Pietro l'Eremita, con l'osservanza di tutte le norme della retorica e con l'opportuno uso delle figure più adatte:

E 'l fine omai di quel piovoso inverno,  
che fea l'arme cessar, lunge non era,  
quando da l'alto soglio il Padre eterno,  
ch'è ne la parte più del ciel sincera,  
e quanto è da le stelle al basso inferno;  
tanto è più in su de la stellata spera,  
gli occhi in giù volse, e in un sol punto e in una  
vista mirò ciò ch'in sé il mondo aduna.

Mirò tutte le cose, ed in Soria  
s'affisò poi ne' principi cristiani;  
e con quel guardo suo ch'a dentro spia  
nel più secreto lor gli affetti umani,  
vide Goffredo che scacciar desia  
de la santa città li empì pagani,  
e pien di fé, di zelo, ogni mortale  
gloria, imperio, tesor mette in non cale.

Ma vede in Baldovin cupido ingegno,  
ch'a l'umana grandezza intento aspira;  
vede Tancredi aver la vita a sdegno  
tanto un suo vano amor l'ange e martira;  
e fondar Boemondo al novo regno  
suò d'Antiochia alti principi mira,  
e leggi imporre ed introdur costume  
ed arti e culto di verace nume;

e cotanto internarsi in tal pensiero  
ch'altra impresa non par che più rammenti;  
scorge in Rinaldo e animo guerriero  
e spirti di riposo impazienti;  
non cupidigia in lui d'oro o d'impero,  
ma d'onor brame immoderate, ardenti;  
scorge che da la bocca intento pende  
di Guelfo, e i chiari antichi esempi apprende.

Ma poi ch'ebbe di questi e d'altri cori  
scòrti gl'intimi sensi il Re del mondo,  
chiama a sé da gli angelici splendori  
Gabriel, che ne' primi era secondo.  
È tra Dio questi e l'anime migliori  
interprete fedel, nunzio giocondo:  
giù i decreti del Ciel porta, ed al Cielo  
riporta de' mortali i preghi e 'l zelo.

Disse al suo nunzio Dio: — Goffredo trova,  
e in mio nome di' lui: perché si cessa?  
perché la guerra omai non si rinnova  
a liberar Gerusalemme oppressa?  
Chiami i duci a consiglio, e i tardi mova  
a l'alta impresa: ei capitan fia d'essa.  
Io qui l'eleggo; e 'l faran gli altri in terra,  
già suoi compagni, or suoi ministri in guerra.

(I, 7-12)

Tutto l'episodio è in esclusiva funzione della magnificenza dello stile e della solennità dei movimenti. Di qui deriva la lentezza dello

sguardo di Dio che si svolge sul mondo, poi si ferma sull'esercito cristiano in «Soria», infine, analiticamente, guarda l'interiorità dei capitani crociati, ne misura intenti, pensieri, passioni; ed ecco, allora, con uguale analiticità, le conseguenze operative, con la convocazione di Gabriele e l'orazione, che è rivolta al «nunzio», secondo nelle gerarchie angeliche, ma che ha la funzione più generale e ampia di un grandioso intervento nella vicenda della storia con lo strumento, che è tipico della storiografia, dell'attualizzazione oratoria delle situazioni e dei fatti, onde il lettore possa essere più direttamente coinvolto nella narrazione. Ma si pensi a quanti altri elementi di aggrandimento e di magnificenza di discorso e di elocuzione il Tasso ricavi dall'uso del motivo religioso, inteso in funzione decorativa: l'infinito spaziale nel rapporto fra l'eccelsa sede di Dio e il «basso Inferno»; le notizie e le informazioni che sono date intorno a Gabriele in quanto nunzio speciale di Dio, che porta i decreti divini in terra e ne riporta le preghiere degli uomini, tutti dati che urtano contro ogni verosimiglianza teologica, ma perché la loro ragione d'essere è esclusivamente narrativa e di retorico innalzamento del grado della rappresentazione epica a un livello infinitamente superiore a quello dell'epica classica, con cui naturalmente il Tasso si pone in gara di grandiosità e di magnificenza, tanto superiore di quanto la religione monoteista più rende potente, sublime, incommensurabile, infinita, la divinità rispetto alla pluralità degli dei pagani, con i loro obiettivi limiti di competenze e di azione.

Non c'è, quindi, da stupire se Dio parla come Goffredo, cioè se il Tasso gli attribuisce le stesse figure retoriche, lo stesso andamento fraseologico, con l'ampio ricorso alle interrogative: ciò che conta è il fatto che, attraverso tale espediente, l'epica nuova e moderna può superare, dal punto di vista dell'altezza oratoria e del decoro, quella classica e lasciarsi largamente addietro gli esempi del poema cavalleresco, incapaci di tale sublimità per l'interesse esclusivo per il romanzesco terreno, mondano, là dove il Tasso vuole inglobare nel romanzo epico il sublime della divinità cristiana, onde renderlo ornato da maggiore e più alta magnificenza. Non gli dei dell'epica classica, con la loro molteplicità, ma l'unico e onnipotente Dio della religione cristiana ha come appannaggio quelle orazioni che, nei poemi classici, erano divise fra dei e dee, in lotta spesso e in concorrenza fra di loro, e, comunque, limitati e condizionati nel loro comportamento e, di conseguenza, nella possibilità di aggrandire la narrazione epica. Non c'è differenza di qualità, ma di grandiosità e

magnificenza. Il sublime è così raggiunto a un livello eccelso nella gara con i modelli classici. L'orazione di Dio a Gabriele non ha altra funzione: è un fatto letterario, esclusivamente pertinente alla natura del poema epico, non la manifestazione di un'esperienza di carattere religioso. È da porre sullo stesso piano degli omaggi di carattere cortigiano, come la genealogia della casa d'Este e le lodi di Alfonso II: quanto più elevati sono i modi della rappresentazione di Dio, in quanto portati dall'argomento stesso, che prevede la partecipazione divina alle vicende umane che sono oggetto della narrazione, poiché si tratta di eventi indicati come fondamentali nella storia del mondo (la liberazione del sepolcro di Cristo dal dominio musulmano), tanto più riceve splendore e pienezza il poema nel suo complesso.

Il Tasso circoscrive al poema, alle motivazioni del suo poema e del genere epico che egli intende reinterpretare in un ambito di cristianesimo trionfante, i modi con cui la divinità cristiana è rappresentata. Si pensi anche al ritratto di Gabriele come messaggero e nunzio di Dio:

Gabriel s'accinse  
veloce ad eseguir l'imposte cose:  
la sua forma invisibil d'aria cinse  
ed al senso mortal la sottopose.  
Umane membra, aspetto uman si finse,  
ma di celeste maestà il compose;  
tra giovane e fanciullo età confine  
prese, ed ornò di raggi il biondo crine.

Ali bianche vesti, ch'han d'or le cime,  
infaticabilmente agili e preste.  
Fende i venti e le nubi, e va sublime  
sovra la terra e sovra il mar con queste.

(I, 13-14)

Il canone della bellezza più che umana è perfettamente osservato nella descrizione dell'aspetto che Gabriele assume per scendere sulla terra a portarvi i decreti di Dio: quello che conta è il di più che alla bellezza si aggiunge, la «celeste maestà», che accresce e aggrandisce subito il livello della rappresentazione del cristiano messaggero del Cielo. Ma, in questo modo, il Tasso trasferisce dal piano naturale e storico la vicenda a un piano che è soprannaturale, quindi sublime sempre. In questa prospettiva di altissima magnificenza, anche il messaggero di Dio pronuncia un'orazione, apparendo a Goffredo in modo meraviglioso più che miracoloso («Sorgea il novo sol da i lidi eoi, / parte già fuor, ma 'l più ne



l'onda chiuso; / e porgea matutini i preghi suoi / Goffredo a Dio, come egli avea per uso, / quando a paro co 'l sol, ma più lucente, / l'angelo gli apparì da l'oriente»), per l'insistenza del Tasso sulla similitudine dell'angelo con il sole, dove il termine divino di paragone è, necessariamente, vincitore in luce e splendore nei confronti dell'astro; e ne deriva, appunto, quella magnificenza che trasporta l'episodio dell'ammonizione di Dio a Goffredo perché riunisca i compagni e porti a compimento la crociata (non diverso da quanto si incontra nei poemi classici, nell'*Eneide*, per esempio, dove Enea è assistito dalla protezione e dalle ammonizioni divine) a un grado supremo, inconfondibile con la tradizione precedente per quel che riguarda l'elevatezza dei toni e dei modi del racconto.

Si chiarisce allora un altro aspetto dell'inserzione dei motivi della religione cristiana nel racconto epico da parte del Tasso: è la rottura della storicità degli eventi, della loro logica puramente terrena e umana, della loro naturalità, che comporterebbe il verosimile al livello meno adatto al sublime che è il grado stilistico-tematico proprio del poema epico. L'invio di Gabriele da parte di Dio, l'apparizione dell'angelo più lucente del sole che sta sorgendo, le due orazioni, di Dio a Gabriele e di Gabriele a Goffredo, e poi le orazioni di Goffredo, in quanto ispirata dal colloquio con l'angelo, e di Pietro l'Eremita, anch'egli ispirato divinamente, costituiscono le forme, subito, in apertura del poema, in cui si traduce l'intento tassiano di sublimazione assoluta e mai prima tentata dall'epica attraverso l'inserimento in essa della magnificenza della religione, poiché nulla è a Dio, al Dio cristiano, impossibile, onde non ci può essere nulla di non verosimile, ma al livello dell'onnipotenza divina, in ciò che di maestosamente eccezionale venga raccontato. Avviene, di conseguenza, che nella *Gerusalemme liberata* le presenze della religione siano legate presso che sempre all'eccezionalità dell'intervento di Dio e dei suoi ministri, in un'atmosfera di miracolo che sospende la verosimiglianza storica e poetica per un passaggio a ciò che è preternaturale in quanto dotato di valore esemplare, di potentissima retorica di convincimento all'ammirazione e all'assenso, assolutamente superiore a ogni altra forma e modo di racconto. Carattere miracoloso, in quanto frutto di un intervento diretto del consiglio di Dio attraverso l'apparizione dell'angelo, hanno la decisione di Goffredo di riunire i capi dell'esercito per incitarli a riprendere la guerra e la marcia su Gerusalemme e la susseguente nomina di Goffredo stesso a comandante supremo dell'impresa. Ma ugualmente carattere miracoloso ha il fatto che Raimondo, costretto

a sostituire Tancredi scomparso nel duello con Argante, non riceva ferite, anzi riesca a ferire il ben più possente avversario. Che si usino scudi fatati, capaci di impedire a ogni pur possente arma di ferire, è motivo ampiamente presente nel poema cavalleresco; e ugualmente diffuse sono lance che abbattono senza scampo ogni nemico e altre armi magiche, capaci di dare la vittoria contro ogni avversario. Ciò che il Tasso porta di nuovo e di diverso è il fatto che, nella *Gerusalemme*, tali armi sono appannaggio di Dio e appartengono, anzi, a quell'altra storia sublime che è quella di Dio, all'epica di Dio, che di lì a non molto sarà oggetto di diretta rappresentazione da parte di Milton:

L'angelo, che fu già custode eletto  
da l'alta Provvidenza al buon Raimondo  
insin dal primo dì che pargoletto  
se 'n venne a farsi peregrin del mondo,  
or che di novo il Re del Ciel gli ha detto  
che prenda in sé de la difesa il pondo,  
ne l'alta rocca ascende, ove de l'oste  
divina tutte son l'arme riposte.

Qui l'asta si conserva onde il serpente  
percosso giacque, e i gran fulminei strali,  
e quegli ch'invisibili a la gente  
portan l'orride pesti e gli altri mali;  
e qui sospeso è in alto il gran tridente,  
primo terror de' miseri mortali  
quando egli avien che i fondamenti scota  
de l'ampia terra, e le città percota.

Si vedea fiammeggiar fra gli altri arnesi  
scudo di lucidissimo diamante,  
grande che può coprir genti e paesi  
quanti ve n'ha fra il Caucaso e l'Atlante;  
e sogliono da questo esser difesi  
principi giusti e città caste e sante.

(VII, 80-82)

Aggettivi come *alto*, *grande*, *ampio*, sono fra i più frequenti nell'uso tassiano quando, soprattutto, la presenza del sublime religioso è al centro del discorso. Lo scudo con cui Raimondo sarà difeso contro la possanza di Argante dall'angelo custode non è un semplice scudo, ma è immenso, e può coprire interi popoli e terre; e, intanto, riportate all'ambito cristiano sono anche le più usuali armi della tradizione epica classica, quelle proprie delle divinità pagane, come le frecce che portano pe-

ste e mali ai mortali (Apollo nell'*Iliade*) o il tridente che provoca i terremoti o la lancia che colpisce il serpente (ancora Apollo: ma qui il serpente è la figura della potenza infernale, anche in questo caso con un aggrandimento enorme di risonanze epiche e di conseguente livello di tema e di stile). Lo scopo del Tasso, nello stendere questo elenco delle armi divine, è esclusivamente l'aggrandimento della rappresentazione, insieme con la sublimazione del tema che si ottiene con l'attribuzione di scudo e frecce e tridente all'unico e vero Dio cristiano, al di là ormai dall'uso come puro linguaggio esornativo a cui si è ridotta la mitologia, e, invece, in un ambito di indubitabile verità, ma fatta servire esclusivamente alla funzione di ottenere alla narrazione epica maggiore magnificenza. Anche il motivo cavalleresco dello scudo che protegge perfettamente il degno eroe nel duello acquista grandiosità e sublimazione dal fatto che di un immenso scudo si tratta, e, per di più, di uno scudo che è appannaggio di Dio per la difesa di principi e di popoli e di città che bene abbiano meritato davanti a lui.

La trasposizione nel superiore ambito del miracolo come strumento particolarmente efficace di sublimazione del racconto epico si ha anche nella visione che Goffredo ha, durante l'ultimo e decisivo assalto a Gerusalemme, della partecipazione delle anime degli eroi morti accanto alle schiere dei crociati:

S'offerse agli occhi di Goffredo allora,  
 invisibile altrui, l'agnol Michele  
 cinto d'armi celesti; e vinto fòra  
 il sol da lui, cui nulla nube vele.  
 — Ecco — disse —, Goffredo, è giunta l'ora  
 ch'esca Sion di servitù crudele.  
 Non chinare, non chinare gli occhi smarriti:  
 mira con quante forze il Ciel t'aiti.

Drizza pur gli occhi a riguardar l'immenso  
 essercito immortal ch'è in aria accolto,  
 ch'io dinanzi torrotti il nuvol denso  
 di vostra umanità, ch'intorno avvolto  
 adombrando t'appanna il mortal senso,  
 sì che vedrai gli ignudi spirti in volto;  
 e sostener per breve spazio i rai  
 de l'angeliche forme anco potrai.

Mira di quei che fùr campion di Cristo  
 l'anime fatte in Cielo or cittadine,  
 che pugnan teco e di sì alto acquisto

si trovan teco al glorioso fine.  
Là 've ondeggiar la polve e 'l fumo misto  
vedi e di rotte moli alte ruine,  
tra quella folta nebbia Ugon combatte  
e de le torri i fondamenti abbatte.

Ecco poi là Dudon, che l'alta porta  
Aquilonar con ferro e fiamma assale:  
ministra l'arme a i combattenti, essorta  
ch'altri su monti, e drizza e tien le scale.  
Quel ch'è su 'l colle e 'l sacro abito porta  
e la corona a i crin sacerdotale  
è il pastore Ademaro, alma felice:  
vedi ch'ancor vi segna e benedice.

Leva più alto in su l'ardite luci, e tutta  
la grande oste del Ciel congiunta guata. —  
Egli alzò il guardo e vide in un ridutta  
milizia innumerabile ed alata.

(XVIII, 92-96)

Anche qui il Tasso rispetta e ripropone il canone epico, quello virgiliano, che presenta gli dei nemici dei Troiani che combattono insieme con i Greci nell'ultima notte di Troia nella visione che è mostrata da Venero a Enea per dimostrargli la vanità degli ultimi tentativi di difesa della città. Ma il Tasso amplifica enormemente la scena: quello che assale Gerusalemme insieme con i crociati è l'esercito degli eroi morti durante l'impresa, a testimonianza del destino celeste che aspetta chi cade nella gloriosa liberazione del sepolcro di Cristo, e già questa è una moltiplicazione infinita di presenze miracolose e divine; ma, in più, c'è l'angelo guerriero per eccellenza, Michele, armato di armi celesti, e ci sono le schiere angeliche che ugualmente operano e decisamente agiscono per la caduta delle ultime difese della città. Il Tasso tende sempre, in queste situazioni che egli reinterpreta ricavandole dal repertorio del canone epico, alla moltiplicazione quantitativa e alla trasformazione qualitativa: la prima è ottenuta con l'infinità delle schiere celesti, l'altra con l'insistenza sul carattere miracoloso dell'evento come intervento diretto di Dio nell'impresa dei crociati, con la rilevanza estrema che, di conseguenza, ha il fatto, per essere compiuto dagli abitatori del Cielo, anime beate e angeli. Il sigillo dell'apparato mitico della religione cristiana dà sempre più sublime elevazione al racconto (e di nuovo ripetuto più volte è l'aggettivo «alto» nell'episodio: nulla può esservi di basso o di medio della narrazione epica, tutto deve essere sollevato all'altezza



maggiore che sia immaginabile, e il repertorio offerto dalla tradizione cristiana è l'unico strumento che a tale fine appaia al Tasso degno e adeguato).

L'episodio non è strettamente necessario all'economia del racconto epico, dal momento che i compagni erranti di Goffredo sono già stati recuperati sotto i santi segni, e la torre d'assalto è stata completata, e ormai le difese musulmane sono ridotte all'estremo: ma vale, appunto, come infinito arricchimento della narrazione, come scenografia mirabile, spettacolo splendido e sublime. Come nell'epifania di Gabriele, come qui in quella di Michele, come nella difesa che l'angelo custode fa di Raimondo nel duello con Argante, l'aspetto scenografico e spettacolare ha un'importanza fondamentale nella scena del più specifico motivo di racconto ricavato dal repertorio cristiano. A questo scopo il Tasso opera la trasposizione nell'ambito del miracoloso cristiano anche di situazioni di specifica derivazione ariostesca, come l'incontro di Carlo, unico superstita della schiera guidata da Sveno, con i due monaci che lo salvano e gli rivelano il futuro destino di Rinaldo, che dovrà vendicare su Solimano la sorte di Sveno, servendosi della spada del danese:

Alzo [...], bench' a pena, il debil ciglio  
e veggio due vestiti in lungo manto  
tener due faci, e dirmi sento: 'O figlio,  
confida in quel Signor ch'a' pii sovieni,  
e con la grazia i preghi altrui previene'.

In tal guisa parlommi: indi la mano  
benedicendo sovra me distese;  
e susurrò con suon devoto e piano  
voci allor poco udite e meno intese.  
'Sorgi', poi disse; ed io leggiere e sano  
sorgo, e non sento le nemiche offese  
(oh miracol gentile!), anzi mi sembra  
piene di vigor novo aver le membra.

Stupido lor riguardo, e non ben crede  
l'anima sbigottita il certo e il vero;  
onde l'un d'essi a me: 'Di poca fede,  
che dubbii? o che vaneggia il tuo pensiero?  
Verace corpo è quel che 'n noi si vede:  
servi siam di Giesù, che 'l lusinghiero  
mondo e 'l suo falso dolce abbiám fuggito,  
e qui viviamo in loco erto e romito.

Me per ministro a tua salute eletto  
ha quel Signor che 'n ogni parte regna,  
ché per ignobil mezzo oprar effetto  
meraviglioso ed alto egli non sdegnà,  
né men vorrà che sì resti negletto  
quel corpo in cui già visse alma sì degna,  
lo qual con essa ancor, lucido e leve  
ed immortal fatto, riunir si deve.

(VIII, 27-30)

Ancora il monaco parla del volere di Dio che tocchi a Rinaldo il compito di vendicare Svenno e consegna a Carlo la spada dell'eroe morto, mentre un meraviglioso sepolcro sorge a racchiudere il cadavere di Svenno:

Or mentre io le sue voci intento ascolto,  
fui da miracol novo a sé rivolto,

ché là dove il cadavere giacea  
ebbi improvviso un gran sepolcro scorto,  
che sorgendo rinchiuso in sé l'avea,  
come non so né con qual arte sorto;  
e in brevi note altrui vi si sponnea  
il nome e la virtù del guerrier morto.  
Io non sapea da tale vista levarmi,  
mirando ora le lettere ed ora i marmi.

(VIII, 38-39)

La guarigione di Carlo a opera del monaco ha un precedente ariostesco, privo, però, del diretto intervento divino nell'operazione, che è invece citato immediatamente dal monaco tassiano per assicurare Carlo che, sì, ci si trova in un ambito soprannaturale, ma al livello sommo, e il miracolo è opera della volontà divina, non è soltanto frutto delle conoscenze mediche del monaco né delle sue sole preghiere. In più, c'è l'apparizione improvvisa e mirabile del sepolcro ricco di marmi e con l'iscrizione che ricorda e celebra le virtù di Svenno. L'arte che lo ha costruito è quella stessa di Dio, un'altra volta ancora presente nella vicenda a dare al racconto dell'agguato di cui è vittima Svenno, cioè di un episodio tipicamente bellico del poema, la magnificenza suprema, che soltanto dal *décor* religioso può venirgli. Accade così che l'episodio di Svenno, che è forse l'unico della *Gerusalemme* in cui operi la più intensa e viva epicità religiosa, non si fermi a tale pur già di per sé eccelso livello, ma abbia da parte del Tasso il rinforzo del miracolo della guarigione di Carlo e del sepolcro di Svenno, sorto di colpo per racchiudere il cadavere.

La stella indica a Carlo dove si trova il corpo di Svenno: ma in que-

sto caso l'intervento miracoloso si configura come perfettamente coerente con l'aspetto santificato di Sveno morto, come specchio di un'esperienza eroica che è intimamente intrisa di passione religiosa, che si esplica nel combattere soltanto perché il fine è la liberazione del sepolcro di Cristo, né nel combattere è nessun particolare desiderio di gloria mondana, come Sveno stesso dice nell'ultima allocuzione ai compagni nel momento in cui lo scontro appare perduto e la morte certa:

— Leva omai gli occhi a le stelle, e guata  
là splendor quella, come un sol lucente;  
questa co' vivi raggi or ti conduce  
là dove è il corpo del tuo nobil duce. —

Allor vegg'io che da la bella face,  
anzi dal sol notturno, un raggio scende  
che dritto là dove il gran corpo giace,  
quasi aureo tratto di pennel, si stende;  
e sovra lui tal lume e tanto face  
ch'ogni sua piaga ne sfavilla e splende,  
e subito da me si raffigura  
ne la sanguigna orribile mistura.

Giacea, prono non già, ma come volto  
ebbe sempre a le stelle il suo desire,  
dritto ei teneva inverso il cielo il volto  
in guisa d'uom che pur là suso aspire.  
Chiusa la destra e 'l pugno avea raccolto  
e stretto il ferro, e in atto è di ferire;  
l'altra su 'l petto in modo umile e pio  
si posa, e par che perdon chieggia a Dio.

(VIII, 31-33)

L'atmosfera lievemente onirica in cui si svolge l'episodio, con la luce della stella che guida Carlo a ritrovare, sul campo di battaglia, il corpo di Sveno, poi la visione del corpo inondato di luce, e Sveno che ha la faccia rivolta verso il cielo e la mano sulla spada e l'altra sul petto in atto di preghiera e di invocazione del perdono di Dio, appartengono a quell'ambito di autentica religiosità che è così frequentemente sacrificata dal Tasso all'uso della mitologia religiosa e del rito in funzione di orpello e decorazione oratoria, come sublimazione oratoria della narrazione epica, che è pur sempre sostenuta dall'effettiva realtà storica, onde non può non dover gareggiare con l'opera sommamente oratoria che è la storiografia, con l'aggiunta necessaria di quell'ancor più sublime magnificenza che è connessa con il canone strutturale e stilistico del poema

eroico. Non si tratta del meraviglioso, che nella *Gerusalemme* è altra cosa e che appartiene esclusivamente all'ambito della narrazione, si tratti delle rivelazioni naturali del mago di Ascalona o dell'opposta magia di Armida o di quella infernale di Ismeno. C'è, ben marcata, nel poema una sostanziale differenza fra il meraviglioso e il miracoloso, e soltanto quest'ultimo può compiere quell'effettivo aggrandimento di misure e di toni che il Tasso intende dare all'epica cristiana per distinguerla e mostrarla nuova in opposizione sia all'epica classica sia al poema cavalleresco.

Lo spazio dell'effettiva esperienza religiosa appare, allora, davvero esiguo: la morte di Svenno, appunto, oppure l'alba di Rinaldo dopo la confessione e il perdono dei peccati. Il fatto è che l'esperienza religiosa è un fatto privato e interiore, e non può che avere uno spazio limitato nell'epica come rappresentazione, scenografia, spettacolo. L'opposizione a tale carattere del poema tassiano è data dagli «errori» dei compagni di Goffredo, dalla presenza dell'amore, dalle situazioni e dalle vicende di Tancredi, di Erminia, di Armida, e dalla tensione verso l'idillio lontano dalla guerra e verso il piacere. D'altra parte, non troppo diversa funzione retorico-narrativa ha la presenza delle forze del male in quanto evocazione e descrizione della corte infernale e delle varie schiere di demòni che operano a favore dei musulmani fra le fila cristiane, a portarvi discordia, oppure come veri e propri alleati in battaglia dei difensori di Gerusalemme. È anche in questo caso un modo di aggrandire dal punto di vista della mitologia cristiana il tipico motivo epico, ben noto a Virgilio e all'Ariosto: non si tratta soltanto delle forze negative, chiamate a dare collaborazione (o ostacolo) all'impresa dell'eroe, ma degli angeli ribelli e di tutte le potenze del Male assoluto, per eccellenza, di conseguenza anch'esse adeguate a rendere più enfatico e spettacolare il racconto della guerra per la conquista di Gerusalemme, più scenografiche le battaglie.

È significativo che, anche in questo ambito, la vera rappresentazione del male si abbia quando questo viene reso interamente interiore, e, soltanto perché interiore all'uomo, capace di oggettivarsi davanti a lui, come specchio dei suoi peccati, delle sue tentazioni, delle sue debolezze, come accade nell'episodio dei vari tentativi di vincere l'incanto della selva, soprattutto da parte dei due guerrieri più tipicamente «eranti», quali sono Tancredi e Rinaldo. Insomma, nella *Gerusalemme liberata*, la presenza della religione cristiana è esclusivamente in funzio-



ne retorico-scenografica, come potente mezzo di aggrandimento e di magnificenza di stile e di rappresentazione e come sublimazione dei modi del racconto, soprattutto di quelli ricavati dal canone epico. La scenografia, del resto, è ugualmente al centro delle rime sacre tassiane, come scopo da raggiungere nel momento della scelta dei temi religiosi, piegati, anche in quel caso, a una funzione di puro innalzamento di livello di stile nella celebrazione (e anche l'insistenza sull'umiltà del poeta ha lo scopo di rilevare ancor meglio la magnificenza dello spettacolo sacro, si tratti di momenti rituali ovvero di episodi fondamentali della vita di Cristo). La *Conquistata* accresce tale uso retorico e sublimante della religione cristiana entro la struttura epica, ma la differenza rispetto alla *Liberata* è di carattere quantitativo, non qualitativo. Nella *Liberata* è già interamente contenuta la strumentalizzazione retorico-narrativa della mitologia cristiana, come modo intentato ancora di rinnovamento e di sublimazione del racconto epico; né le *Sei giornate* operano in una direzione diversa, dal momento che in esse ha parte fondamentale l'idea della quantità, che è, in realtà, esorbitanza, dimostrazione esemplare dell'esagerazione come figura retorica (quella che l'*Adone* porterà di lì a non molto a un'inarrivata perfezione). Il fatto è che, per il Tasso, le ragioni della poesia e del racconto sono fondamentali, e gli elementi della religione cristiana sono in funzione di esse. Il verso è davvero tutto: o, meglio, la grandiosità e la magnificenza del verso e la varietà di ciò che in esso può essere inscritto, ma badando bene che, se il contenuto del verso non è l'idillio o l'amore o il piacere, esso non può che tendere con tutta la possibile intensità verso il sublime della più splendida retorica scenografica e spettacolare.

## IL ROGO ESTINTO: SOFRONIA E OLINDO

Se nel poema cavalleresco il canone prevede tranquillamente l'inserzione di episodi totalmente autonomi rispetto al racconto, in quanto in essi non si trovano coinvolti personaggi anche in minore misura partecipi delle molte azioni di cui il poema è composto, ma si tratta di eventi e di vicende che si svolgono del tutto al di fuori dello spazio e del tempo del poema (e basta ricordare, nell'*Orlando furioso*, la novella di Astolfo re dei Longobardi e Iocondo o quella del cavaliere mantovano e del vaso bevendo al quale si può conoscere la fedeltà della moglie: entrambe unite alla narrazione complessiva soltanto dal fatto che la prima è narrata da un oste a Rodomonte disperato per essere stato tradito da Doralice, e la seconda ha come ascoltatore Rinaldo, di passaggio per il territorio di Mantova), nella *Gerusalemme liberata*, che tende all'unità di azione e di tempo con saldo rigore d'aristotelica osservanza, possono darsi la digressione, l'avventura anche ai margini estremi del mondo conosciuto (le Isole Fortunate di Armida), la fuga al di fuori del luogo della guerra e dal dovere dell'agire, quale ha per protagonista Rinaldo, anche l'uscita non voluta dallo spazio epico per raggiungere quello bucolico, come capita a Erminia, non la vicenda separata, a sé stante, autonoma. Tutte le vicende che appaiono centrifughe rispetto all'azione epica dell'assedio di Gerusalemme da parte di Crociati e delle battaglie che ne conseguono fino all'assalto finale e all'espugnazione della città, sono, tuttavia, legate di necessità molto stretta all'azione epica: Erminia per l'equivoco delle armi di Clorinda che ha indossato e che avrà come conseguenza il fatto che Clorinda, durante la sortita con Argante per bruciare la torre d'assedio dei Crociati, sarà costretta a vestire altre armi e non sarà anche per questo riconoscibile da parte di Tancredi; Rinaldo per l'esemplarità tutta cristiana dell'itinerario dal peccato alla resipiscenza e alla contrizione, e anche per mostrare nel più netto e tragicamente disperato dei contrasti l'opposizione fra la storia e la vita, fra il canone epico e il dovere da un lato, e la natura, le passioni dei sensi e del cuore, l'ormai impossibile poema della pace o, almeno, dell'avventura dall'altro. Ma c'è una vicenda che nella *Gerusalemme* appare, invece, del tutto estranea all'azione epica, inserita com'è nel poema indipen-

dentemente da ogni legame con l'argomento epico: ed è quella di Olindo e Sofronia.

Sì, il Tasso si preoccupa di collegare l'episodio con il canone epico, collocandolo come conseguenza in ambito cristiano, quindi sotto lo schermo della guerra di religione che si sta svolgendo fra cristiani e musulmani, dell'episodio omerico del furto del Palladio da parte di Ulisse e Diomede da Troia, perché la statua di Pallade, finché fosse stata conservata nella città, l'avrebbe resa inespugnabile. L'adattamento, da parte del Tasso, è abbastanza profondo, proprio per l'esigenza di rendere verosimile l'impianto del fatto sia in rapporto con la fede cristiana, sia come conseguenza delle arti magiche di Ismeno, che, essendo stato cristiano prima di passare alla religione musulmana, in qualche misura è padrone dei riti dell'una e dell'altra, e ne conosce i misteri, e può, di conseguenza, servirsi di tale conoscenza per i migliori effetti della propria magia diabolica:

Nel tempio de' cristiani occulto giace  
sotterraneo altare, e quivi è il volto  
di Colei che sua diva e madre face  
quel vulgo del suo Dio nato e sepolto.  
Dinanzi al simulacro accesa face  
continua splende; egli è in un velo avvolto.  
Pendono intorno in lungo ordine i voti  
che vi portano i creduli devoti.

Or questa effigie lor, di là rapita,  
voglio che tu di propria man trasporte  
e la riponga entro la tua meschita:  
io poscia incanto adoprèrò sì forte  
ch'ognor, mentre ella qui fia custodita,  
sarà fatal custodia a queste porte;  
tra mura inespugnabili il tuo impero  
seculo fia per novo alto mistero.

(II, 5-6)

Sono le parole di Ismeno con cui il Tasso riporta nell'ambito del contrasto fra cristiani e musulmani la vicenda omerica. Ma l'interpretazione tassiana dell'episodio omerico non ha nulla a che vedere con l'argomento cristiano del poema, e piuttosto affonda le radici nella superstizione di cui si fa descrittore e strumento Ismeno, il quale attribuisce alla credulità dei cristiani gli ex-voto che circondano l'immagine della Madonna a testimonianza dei miracoli compiuti, e sull'opposta superstizione

magica fonda la sua pretesa di poter rendere inespugnabile Gerusalemme, pur che il simulacro della Vergine sia portato via dall'altare su cui si trova e collocato dalle mani stesse di Aladino nella moschea della città. Il Tasso non prende nessuna posizione a proposito del vanto di Ismeno di potersi servire del simulacro sconsecrato della Vergine per poter magicamente fare che diventi imprendibile la città: ma è il prezzo che deve pagare per rendere possibile l'inserzione del modello omerico (ricordato, del resto, anche da Dante, nel canto XXVI dell'*Inferno*, fra le frodi di Ulisse e Diomede in un contesto in cui ciò che conta è la forma dell'impresa in quanto inganno, non la credenza nell'effettivo potere della statua di Pallade di rendere inespugnabile Troia, che entra come aggravante della colpa in quanto non conta che si tratti di dei falsi e bugiardi, ma di quanto avevano per fede Greci e Troiani) nel poema epico della crociata.

A questo punto il problema del Tasso diviene quello di riportare a verisimiglianza cristiana l'episodio che ha senso e valore soltanto nell'ambito della religione pagana. Il rito magico e blasfemo si attua, ma il racconto epico non può giungere, senza farsi complice della magia superstiziosa del mago Ismeno, a nessun modo di verifica dell'efficacia della magia, sia perché vorrebbe dire, dal punto di vista ideologico, condividere in qualche misura le affermazioni blasfeme di Ismeno, sia perché il meccanismo del racconto epico verrebbe fuorviato, provocando tutta una serie di conseguenze narrative legate all'inespugnabilità di Gerusalemme, ottenuta attraverso il sacrilegio. Per questo il rito sacrilego si svolge esattamente così come Ismeno ha detto, ma subito dopo viene reso vano:

Impaziente

il re se 'n corse a la magion di Dio,  
e sforzò i sacerdoti, e irreverente  
il casto simulacro indi rapio;  
e portollo a quel tempio ove sovente  
s'irrita il Ciel co 'l folle culto e rio.  
Nel profan loco e su la sacra imago  
susurrò poi le sue bestemmie il mago.

Ma come apparse in ciel l'alba novella,  
quel cui l'immondo tempio in guardia è dato  
non rivede l'immagine dov'ella  
fu posta, e invan cerconne in altro lato

(II, 7-8)



È necessario, infatti, che, compiuto il sacrilegio, esso sia reso narrativamente vano. La rielaborazione omerica da parte del Tasso urta contro la necessità dell'adattamento al poema epico cristiano. La magia di Ismeno non può far sì che la statua della Vergine diventi oggetto e strumento di magia diabolica. Di qui la necessità della sottrazione immediata della statua dalla moschea dove è stata portata e la conseguente liberazione della vicenda del poema dal rischio della situazione totalmente blasfema perché superstiziosa. Lucifero e tutte le schiere dell'inferno possono, sì, opporsi all'impresa della liberazione del sepolcro di Cristo a opera dei Crociati, ma perché appartengono al mondo di concezioni e di figure del male proprio del cristianesimo, non gli sono estranei, anzi addirittura opposto (secondo la raffigurazione che ne dà il Tasso), come sono i riti magici legati alla religione musulmana, compiuti per di più nel luogo sacro del Dio islamico.

Subito dopo, allora, il Tasso è costretto ad accentuare il carattere autentico del culto cristiano delle immagini e di quello della Madonna in particolare, ipotizzando, contro Aladino, che pensa immediatamente alla sottrazione della statua a opera di qualche cristiano particolarmente devoto, anche il miracolo:

Il re... a la novella  
di lui si mostra fieramente irato,  
ed imagina ben ch'alcun fedele  
abbia fatto quel furto, e che se 'l cele.

O fu di man fedele opra furtiva,  
o pur il Ciel qui sua potenza adopra,  
che di Colei ch'è sua regina e diva  
sdegna che loco vil l'imagin copra:  
ch'incerta fama è ancor se ciò s'ascriva  
ad arte umana od a mirabil opra;  
ben è pietà che, la pietade e 'l zelo  
uman cedendo, autor se 'n creda il Cielo

(II, 8-9)

Il Tasso inserisce l'ipotesi del miracolo perché è la più adeguata risposta al sacrilegio compiuto da Aladino e da Ismeno: ma non va al di là, per non venire meno al principio della verosimiglianza e anche per non accrescere credito alla pretesa di Ismeno di potersi servire del simulacro della Vergine per fini blasfemi, tanto è vero che il miracolo è attri-

buito, se tale è stata la scomparsa dalla moschea della statua, al volere di Dio che l'immagine della Madre di Cristo non resti prigioniera nella moschea, fra genti infedeli. A questo punto, il Tasso ha perfettamente ottemperato al canone epico secondo l'autorità dei poemi classici e di Omero in particolare, e, anzi, lo ha trasferito nel modo più chiaro e più convincente e proprio in ambito cristiano, fin dall'inizio della *Gerusalemme* indicando quello che è il suo tipico procedere all'interno del genere, cioè il continuo riferimento ai poemi omerici e all'*Eneide*, ma con una metamorfosi profonda delle situazioni, dei personaggi, delle vicende in rapporto con l'intento di epica cristiana che regge la *Gerusalemme* e che appare fin dal primo verso nella citazione tuttavia corretta del primo verso del poema di Virgilio.

Qui si inserisce l'arbitrarietà della «novella» di Sofronia e Olindo, che non è più funzionale rispetto al canone epico, anche se la gara fra i due personaggi è carica di riferimenti classici: Pilade e Oreste, Antigone e Ismene, Eurialo e Niso, tutti personaggi che perfettamente citabili sono e assumibili come modelli (là dove il Boccaccio non molto ha a che fare con la situazione tassiana, se non come preventivo uso della vicenda classica, non come diretta suggestione, proprio per l'estraneità boccacciana rispetto al genere epico). Il furore del re Aladino, che condanna a morte tutti i cristiani di Gerusalemme, non riuscendo, per quanto faccia indagare, a trovare i colpevoli del furto della statua e neppure a recuperare la statua stessa per ripetere l'operazione sacrilega, si giustifica con la citazione biblica che vi è implicita, in una sorta di apparentamento di Aladino a Erode:

Poi che 'l re crudel vide occultarse  
 quel che peccato de' fedeli ei pensa,  
 tutto in lor d'odio infellonissi, ed arse  
 d'ira e di rabbia immoderata immensa.  
 Ogni rispetto oblia, vuol vendicarse,  
 segua che puote, e sfogare l'alma accensa.  
 'Morrà', dicea, 'non andrà l'ira a vòto,  
 ne la strage comune il ladro ignoto.

Pur che 'l reo non si salvi, il giusto pèra  
 e l'innocente; ma qual giusto io dico?  
 è colpevole ciascun, né in loro schiera  
 uom fu giamai del nostro nome amico.  
 S'anima v'è nel novo error sincera,  
 basti a novella pena un fallo antico.

Su, su, fedeli miei, su via prendete  
le fiamme e 'l ferro, ardetè ed uccidetè'.

Così parla a le turbe.

(II, 11-13)

C'è, in tutta questa prima parte dell'episodio, un impianto di sacra rappresentazione, col conciliabolo iniziale fra Ismeno e Aladino, che raffigurano le incarnazioni del male, a cui si contrappone il probabile miracolo della scomparsa della statua della Vergine dalla moschea, e a questo si aggiunge poi l'altro miracolo, che il Tasso ipotizza ugualmente, messo in atto per rendere vane le ricerche fatte fare dal re e gli incanti messi in opera dal mago:

Il re fa con importuna inchiesta  
ricercar ogni chiesa, ogni magione,  
ed a chi gli nasconde o manifesta  
il furto o il reo, gran pene e premi impone.  
Il mago di spiarme anco non resta  
con tutte l'arti il ver; ma non s'appone,  
ché 'l Ciel, opra sua fosse o fosse altrui,  
celolla ad onta degl'incanti a lui.

(II, 10)

Il Cielo interviene, se già prima non aveva liberato l'immagine sacra dal sacrilegio a cui era stata sottoposta, per sconfiggere i nuovi incanti di Ismeno. Nell'ambito della sacra rappresentazione che il Tasso sta raccontando, è l'intervento correttivo nei confronti di quelle attività delle forze del male che cercano, con l'aiuto delle potenze diaboliche, di trionfare sul bene. La magia malvagia è resa inutile nel momento in cui cerca di ripetere il sacrilegio che già ha compiuto e inoltre rivelare il responsabile della sottrazione della statua dalla moschea oppure trovare una vittima per sfogare il furore del re, se anche la scomparsa del simulacro della Vergine è stato l'effetto di un miracolo. È un'indicazione che il Tasso pone, come componente dell'azione, nell'inizio del poema, fin da questo punto applicando quanto è detto nell'ottava proemiale del poema: «invan l'inferno gli si oppose». L'inferno non può davvero nulla contro il Cielo, fin dall'uso delle arti magiche da parte di Ismeno a proposito, prima, dell'incantesimo compiuto sulla statua della Vergine, poi degli altri incantamenti messi in opera per scoprire dove l'immagine sia stata portata dopo il rapimento dalla moschea e chi sia stato l'autore

del trafugamento. Qui si esemplifica l'«invano» delle azioni dell'«inferno»; e allora non resta più che documentare la malvagità di Aladino, che proprio all'inizio del canto II è stato chiamato «tiranno». Tutti i cristiani, facilmente indiziati come colpevoli del trafugamento della statua, sono condannati a morte; e Aladino incoraggia lapidariamente i suoi soldati ad ardere e a uccidere i cristiani, che sono in ogni caso sempre stati contrari al potere islamico e che ora sono i naturali alleati, dentro Gerusalemme, dell'esercito crociato che è giunto in vista della città.

È un caso nuovo nell'ambito del poema epico. Nel canone, sì, può accadere che Elena, che è greca, indichi dall'alto delle mura di Troia gli eroi greci ai capi troiani, ma Elena è un personaggio del tutto d'eccezione, sia nel senso che è, sì, greca, ma vive con il troiano Paride nella città assediata, e che è come trasportata fuori della guerra, che pure ha provocato, da quella bellezza che suscita l'esclamazione d'ammirazione senza fine dei vecchi di Troia, capaci di giungere a giustificare la morte di tanti giovani nella guerra a causa di tanto sovrumana bellezza. Nulla del genere, nel poema cristiano del Tasso, è ammissibile: il canone è rispettato, nel senso che sempre a una donna, a Erminia, è affidato il compito di segnalare, sempre dall'alto delle mura della città assediata, le figure dei più illustri guerrieri cristiani ad Aladino, ma verosimilmente ciò accade perché Erminia è stata prigioniera dei Crociati, e, in particolare, di Tancredi, e, di conseguenza, ha visto, durante la prigionia, i vari nemici che ora appaiono sotto le mura di Gerusalemme, e il suo gesto non ha l'ambiguità suprema di quello di Elena, per quello che riguarda l'appartenenza all'una o all'altra parte in guerra; e se ambiguità c'è nelle parole di Erminia, quando parla di Tancredi, sì, è determinata dall'amore, che è segreto e custodito soltanto nel cuore della donna, ma musulmana essa rimane, e la diversità di religione è l'assoluto motivo dell'impossibilità in cui l'amore è, per Erminia, costretto. Erminia è leale (a differenza di Elena) rispetto alla sua parte: indica i nemici della propria gente, non gli eroi con cui ha avuto a che fare come partecipe della loro stessa nazione, come fa, invece, Elena.

La correzione che il Tasso compie dell'episodio appartenente al canone epico è un altro segno dell'influenza che su tale canone ha la natura cristiana del poema tassiano. In questa prospettiva, allora, è da leggersi il proclama di Aladino che condanna a morte tutti i cristiani di Gerusalemme, sia per liberarsi di sudditi infidi, sia per colpire in que-



sto modo con certezza il colpevole del trafugamento del simulacro della Madonna: è la riproposta, dietro la figura del re di Gerusalemme, del personaggio biblico di Erode e della strage degli Innocenti, secondo il racconto tradizionale che ne indica come vittime tutti i bambini al di sotto di una certa età di quel luogo, Betlemme, che i profeti (Isaia) avevano indicato come la patria del Messia. Ma a questo punto storia sacra e canone epico vengono del tutto meno: come fallisce il piano di Ismeno del rapimento dalla chiesa cristiana del simulacro della Vergine per ottenere magicamente l'inespugnabilità di Gerusalemme, così ad Aladino non è concesso di ripetere la strage di Erode, pur dopo averla proclamata e bandita. Qui interviene, infatti, la «novella» di Sofronia e Olindo, che rispetto al canone epico appare estranea nel modo più radicale. Già la presentazione di Sofronia, che è il primo dei due protagonisti dell'episodio a entrare in azione, appartiene piuttosto al genere novellistico, ma corretto fortemente dall'innalzamento dello stile per l'attingimento completo del livello sublime dell'epica:

Vergine era fra lor di già matura  
verginità, d'alti pensieri e regi,  
d'alta beltà; ma sua beltà non cura,  
o tanto sol quant'onesta se 'n fregi.  
È il suo pregio maggior che tra le mura  
d'angusta casa asconde i suoi gran pregi,  
e de' vagheggiatori ella s'invola  
a le lodi, a li sguardi, inculta e sola.

Pur guardia esser non può ch'în tutto veli  
beltà degna ch'appaia e che s'ammiri;  
né tu il consenti, Amor, ma la riveli  
d'un giovenetto a i cupidi desiri.  
Amor, ch'or cieco, or Argo, ora ne veli  
di benda gli occhi, ora ce gli apri e giri,  
tu per mille custodie entro a i più casi  
verginei alberghi il guardo altrui portasti.

Colei Sofronia, Olindo egli s'appella,  
d'una cittate entrambi e d'una fede.  
Ei, che modesto è sì com'essa è bella,  
brama assai, poco spera e nulla chiede;  
né sa scoprirsi o non ardisce; ed ella  
o lo sprezza o no 'l vede o non s'avede.  
Così fin ora il misero ha servito  
o non visto o mal noto o mal gradito.

La descrizione di Sofronia risponde al criterio della magnificenza e del decoro, che solo può esistere nell'ambito del linguaggio del poema epico: «alti» e «regi» sono i pensieri della vergine, «alta» ne è la bellezza. Il criterio di dignità per l'ammissione nel poema epico è la sublimità, anzi la regalità dei pensieri. Così Sofronia, che è una vergine cristiana fra le altre, può essere consacrata a personaggio del poema, anzi a protagonista di un'impresa eroica quale l'offrirsi come vittima in sacrificio al re Aladino per salvare gli altri cristiani di Gerusalemme, denunciandosi come colpevole della sottrazione dalla moschea della statua della Madonna.

L'inizio della presentazione di Sofronia è perfettamente adeguato alla natura del gesto che dice di aver compiuto: la sublimità dei pensieri è della bellezza la rendono degna di figurare come colei che ha salvato dal sacrilegio l'immagine della Madonna, ma soprattutto quella condizione di vergine (come Maria) che è, infatti, denunciata proprio in apertura dell'episodio che la riguarda, in posizione molto rilevata retoricamente. Il fatto che i pensieri di Sofronia siano anche «regi» le dà l'investitura necessaria per poter stare legittimamente di fronte al re Aladino, che, invece, nutre pensieri di tiranno nel suo furore omicida nei confronti di tutti i cristiani di Gerusalemme. Nel contrasto di sacra rappresentazione che si svolge all'inizio dell'episodio tanto è necessario perché l'azione possa mettersi adeguatamente in moto. Rientra nel canone della sublimità il fatto che Sofronia non curi la propria bellezza, se non in quanto è esclusivamente in funzione di quell'onestà che è il messaggio che vuole diffondere da sé come ammonizione e come esempio. Ma il verso conclusivo dell'ottava 14 inserisce un termine come «inculta» che apre la dimensione non più epica ma di commedia o, almeno, di tragicommedia dell'episodio, rimandando al termine che designa Silvia nell'*Aminta*, quando si compiace di sé, perché si vede nello specchio di Narciso dell'acqua bella ancorché incolta. Questa malizia è assente, come è naturale, dal personaggio eroico che è inizialmente, in modo esclusivo, Sofronia, che ama starsene chiusa nella propria casa, «involandosi» alle lodi dei «vagheggiatori». Fino a questo punto il ritratto di Sofronia è eroico e basta: ma ecco che proprio alla fine di esso si inserisce l'elemento di commedia, spostando immediatamente la rappresentazione dal livello sublime e sacro a quello medio, che è proprio del genere comico; e il passaggio si concreta nell'ottava in cui è contenuta la celebrazione del potere di Amore, che non consente che tanta bellezza resti del tutto ce-

lata e non suscitati i «cupidi desiri», che è espressione tipica della lirica amorosa e della commedia, di un giovane (e l'insistita anafora finisce a far balenare davanti la memoria dell'analogo procedimento retorico con cui Francesca espone la sua dottrina d'amore nel colloquio con Dante). Le metafore con cui Amore è designato come contemporaneamente cieco, Argo dai cento occhi, capace ora di coprire la vista con una benda, ora di aprirla alla rivelazione della passione e del desiderio, sono quelle consuete della tradizione amorosa, ma non hanno assolutamente più nulla del linguaggio sublime della presentazione di Sofronia. Si delinea, infatti, a questo punto quello che è il tradizionale confronto della lirica e della commedia fra la ritrosia della donna, da cui discenderanno tutto il comportamento e le parole di Sofronia, e la passione amorosa del giovane, riproponendo la situazione dell'*Aminta*, anche se in Sofronia sono assenti quei segni di malizia e di curiosità amorosa che Dafne bene coglie, nell'osservazione della ragazza Silvia. Nulla, insomma, c'è che Amore non riesca a palesare, soprattutto la bellezza femminile per quanto viva ritirata e composta, sdegnando ogni vagheggiamento.

L'eroismo di Sofronia, l'altezza d'ingegno, la regalità dei pensieri vengono radicalmente corretti dal discorso tassiano intorno all'onnipotenza d'Amore. Il livello della rappresentazione muta radicalmente. Anche la descrizione di Olindo non ha nulla a che fare con il decoro eroico: è un innamorato comune, timido, con poca speranza, modesto com'è e non audace in amore. Ma il Tasso è troppo esperto in fatto di casistica amorosa per non incominciare qui quella sottigliezza di ipotesi sulle ragioni dei comportamenti di Sofronia, che finiscono a complicare e a variegare la figura della vergine in contrasto con la linearità rigorosa del ritratto iniziale. Quale sia il vero atteggiamento di Sofronia non è più dato sapere in modo univoco, e allora ecco moltiplicarsi, anzi tripartirsi le ipotesi sul motivo perché la ragazza non degna Olindo, innamorato devoto e discreto, neppure di uno sguardo: «o lo sprezza o no 'l vede o non s'avede», che sono elementi di una casistica quanto mai elegante intorno alle ragioni del comportamento della donna schiva dell'amore: disprezzo, superbia oppure noncuranza e indifferenza sono le tre gradazioni diverse di motivi che possono determinare l'atteggiamento di Sofronia, a cui corrisponde l'effetto ugualmente tripartito su Olindo: «o non visto o mal noto o mal gradito»; e sono, dalla parte di Sofronia prima, di Olindo poi, le canoniche motivazioni del contrasto iniziale fra i due potenziali innamorati nell'ambito della struttura comica della lette-



ratura, da cui l'intrigo potrà muovere per il prevedibile fine fortunato e lieto.

Nello schema di commedia si inserisce, tuttavia, l'esigenza del sublime eroico, che è incarnato, fin dall'ottava di presentazione del personaggio, in Sofronia, la quale è per questo chiamata a essere la protagonista di un ulteriore contrasto scenico, di nuovo tipico delle forme della sacra rappresentazione, fra fortezza e pudore, ritegno e coraggio:

S'ode l'annuncio intanto e che s'appresta  
 miserabile strage al popol loro.  
 A lei, che generosa è quanto onesta,  
 viene in pensier come salvar costoro.  
 Move fortezza il gran pensier, l'arresta  
 poi la vergogna e 'l verginal decoro;  
 vince fortezza, anzi s'accorda e face  
 sé vergognosa e la vergogna audace.

(II, 17)

La casistica ha sempre in sé qualcosa di clamoroso, di sorprendente, di meraviglioso, quando essa sia svolta nell'ampio giro retorico dell'esteriorizzazione del contrasto interiore, che si concreta nelle personificazioni, appartenenti a buon diritto al livello sublime del linguaggio, questo di origine religiosa, omiletica; ed è significativo verificare la commistione, che il Tasso ottiene mirabilmente, fra lo stile sublime d'ambito eroico e quello d'ambito morale, quando passa dal «gran pensier», che è formula dal Tasso usata fin dall'ottava proemiale per designare il sepolcro di Cristo che a rigore non avrebbe bisogno di tale esteriore aggrandimento d'effetto interamente oratorio, alla vergogna e al decoro verginale, per conglutinare insieme i due linguaggi nel distico finale dell'ottava 16 che con un elevatissimo giro di periodo personifica la Fortezza e la Vergogna in contrasto nell'animo di Sofronia, fino alla trasfusione dell'una virtù nell'altra, onde ciascuna assume anche i caratteri dell'altra, così rendendo ancora più esemplare la figura di Sofronia, anche perché in lei non sono a contrasto Fortezza e Timore o Vergogna e Coraggio, cioè non c'è nella vergine nessuna esitazione, non è in gioco la gravità del gesto che sta per compiere, non c'è nessun turbamento di fronte alla morte che dovrà affrontare (e questo è un'ulteriore rilevazione dell'assunzione di Sofronia entro il canone eroico, non, però, quello del poema epico, quanto quello degli *Acta martyrum*, nei quali l'intrepidezza di fronte alla morte è assoluta, al più unendosi tale memoria con



quella di personaggi tragici, come Antigone di fronte a Creonte e alla condanna a morte per aver dato sepoltura al cadavere del fratello contro i divieti del sovrano).

Ma ecco, subito nell'ottava successiva, l'arrivo fra il popolo di Gerusalemme fino al cospetto del re Aladino, che riporta subito Sofronia a un alto livello di comportamento e del linguaggio che lo esprime:

La vergine tra 'l vulgo uscì soletta,  
non copri sue bellezze e non l'espose,  
raccolse gli occhi, andò nel vel ristretta,  
con ischive maniere e generose.  
Non sai ben dir s'adorna o se negletta,  
se caso od arte il bel volto compose.  
Di natura, d'Amor, de' cieli amici  
le negligenze sue sono artifici.

Mirata da ciascun passa, e non mira  
l'altera donna, e innanzi al re se 'n viene.

(II, 18-19)

Nel quarto canto, cioè non molto più in là entro l'azione della *Gerusalemme*, non diversa è l'apparizione di Armida, che pure è personaggio del tutto opposto a Sofronia: «Lodata passa e vagheggiata Armida / tra le cupide turbe, e se n'avede». Anche Armida gioca il gioco femminile del mostrarsi e celarsi al tempo stesso:

Fa nove crespe l'aura al crin disciolto,  
che natura per sé rincrespa in onde;  
stassi l'avarò sguardo in sé raccolto,  
e i tesori d'Amore e i suoi nasconde.  
Dolce color di rose in quel bel volto  
fra l'avorio si sparge e si confonde,  
ma ne la bocca, ond'esce aura amorosa,  
sola rosseggia e semplice la rosa.

Mostra il bel petto le sue nevi ignude,  
onde il foco d'Amor si nutre e desta.  
Parte appar de le mamme acerbe e crude,  
parte altrui ne copre invida vèsta:  
invida, ma s'a gli occhi il varco chiude,  
l'amoroso pensier già non arresta,  
ché non ben pago di bellezza esterna  
ne gli occhi secreti anco s'interna.

(IV, 30-31)

La bellezza di Armida si presenta in mezzo all'esercito crociato calcolatamente giocando le sue carte sull'artificio dell'apparire e del nascondersi, per suscitare così più vivo il desiderio degli uomini, mostrando e, al tempo stesso, celando le forme, ma in modo da farle facilmente immaginare a chi la vede passare, ammirandola; e il tenere lo sguardo «in sé raccolto», «avaro» di guardare i soldati del campo crociato che stanno in ammirazione delle bellezze di Armida, è un modo di ulteriore seduzione. Ma pure Sofronia possiede una bellezza che è degna di essere ammirata, e ammirata è infatti, quando la vergine esce di casa per andare a compiere il gesto eroico che ha deciso per liberare dalla condanna a morte tutti gli altri cristiani di Gerusalemme. L'atteggiamento di Sofronia viene già a proporre l'ambiguità fra ritegno e dimostrazione della propria bellezza: e se non c'è in lei l'intenzione dell'inganno e dell'ingimento per la migliore riuscita della seduzione che ha da essere strumento per portare via dal campo cristiano quanti più guerrieri è possibile, quale è in Armida, tuttavia l'intenzione di Sofronia è quella di rendere più efficace l'intervento presso Aladino attraverso la forza della propria bellezza, non celata e non messa in mostra, fino al punto di potere anche ottenere dal tiranno pur crudele qualche possibilità di scampo dalla morte.

«Non copri sue bellezze e non l'espose», dice il Tasso di Sofronia: e qui siamo già molto al di fuori del linguaggio e della situazione eroica, entro quell'ambiguità che appartiene a buon diritto all'ambito della commedia, tanto più che proprio un effetto, se non d'amore, certo di alquanta remissione del furore la vergine ottiene da Aladino, così presentandosi, e il Tasso dedica un'intera ottava a chiarire che, se il re non fosse stato così feroce e Sofronia così severa nell'aspetto (ma nulla è detto dell'animo), sarebbe potuto insorgere l'amore nel cuore di Aladino:

Al'onesta baldanza, a l'improvviso  
folgorar di bellezze altere e sante,  
quasi confuso il re, quasi conquiso,  
frenò lo sdegno e placò il fer semblante.  
S'egli era d'alma o se costei di viso  
severa manco, ei diveniane amante;  
ma ritrosa beltà ritroso core  
non prende, e sono i vezzi esca d'Amore.

(II, 20)

Ritorno un paio di ottave indietro, per notare come lo sguardo di Sofronia sia «raccolto», non diversamente da quello di Armida, e che le maniere della vergine sono dette dal Tasso «ischive» e «generose», a conferma di quell'ambiguità voluta che si ritrova quando il Tasso afferma che non si può ben dire se Sofronia sia adorna o negletta; ed è la solita coppia antinomica che indica il massimo di seduzione femminile, perché è, al tempo stesso, significatrice di naturalezza, che è il pregio originario nelle lodi della bellezza femminile, e di artificio, che è la nuova richiesta del canone estetico manierista, purché l'artificio sia così abilmente celato da parere natura e la natura sia così perfettamente presentata e mostrata da poter apparire partecipe di quel di più di suggestione e di fascino che l'artificio determina. Non per nulla nella duplicazione sinonimica ed esplicativa che è contenuta nel verso successivo il Tasso dice: «se caso od arte il bel volto compose». Natura e arte sono poste a confronto. Il Tasso non sceglie ancora l'artificio come canone della bellezza, come farà il Marino, ma neppure esalta la natura secondo il canone umanistico e del primo rinascimento. Rimane l'ambiguità, che è un segnale molto acutamente inserito dal Tasso nella narrazione per preannunciare la soluzione conclusiva.

Sofronia, con tutti gli elogi della bellezza e, soprattutto, con la sottile intelligenza dell'ambiguità dell'atteggiamento con cui esce fra la gente per proporsi davanti ad Aladino quale colpevole della sottrazione della statua della Madonna dalla moschea dove era stata portata, non è soltanto la figura della martire cristiana che ha scelto il martirio per salvare i correligionari di Gerusalemme dal cieco furore del re. La curata e calcolata naturalezza dell'atteggiamento è il segnale, da un lato, che ci troviamo all'interno di una rappresentazione che, sì, è, come argomento, sacra, ma ha impliciti in sé fin dall'inizio altri sviluppi piuttosto indirizzati verso la commedia; dall'altro, che l'episodio avrà il lieto fine della salvezza di Sofronia, se è vero che la sua bellezza altera e santa arresta il furore di Aladino e, addirittura, lo porta sull'orlo del cedimento dalla sua condizione di tiranno, denunciata fin dalla sua apparizione in scena, per piegare a quella realisticamente impossibile di amante, per il privilegio dell'innamoramento classico di essere un evento istantaneo, che la sola vista (e perfino esclusivamente la fama) determina. L'ottava 20 si conclude perfino con una sentenza intorno alla casistica dell'amore che ancor più nettamente riporta la situazione nell'ambito della commedia, riprendendo il tono e i modi dell'ottava 15 con

tutte le già allora ben scandite sentenze su come Amore operi e secondo quali leggi: «ritrosa beltà ritroso core / non prende, e sono i vezzi esca d'Amore». La sentenza è ribadita, con la diretta applicazione al caso di Sofronia davanti ad Aladino, all'inizio dell'ottava 21: «Fu stupor, fu vagehezza e fu diletto, / s'amor non fu, che mosse il cor villano». La sentenza sul cuore ritroso è costruita con la sapienza estrema dell'avvicinamento della stessa parola all'interno del verso che offre, agli estremi, la beltà e il core come la causa e l'oggetto dell'azione amorosa; ma presenta anche quei «vezzi» che appartengono esclusivamente al lessico della lirica amorosa, attraverso la quale arriva alla commedia nel linguaggio petrarcheggiante (per canone) degli innamorati, soprattutto dell'uomo nei confronti della donna; e i «vezzi» rilevano per opposizione e assenza l'assoluta impossibilità di innamoramento fra due nature così simili da non potere in nessun modo lasciare adito all'amore (che, come il Tasso ben sa da Dante, «a nullo amato amar perdona»).

La simiglianza degli animi rende improponibile l'incontro amoroso: eppure l'ipotesi è avanzata dal Tasso nel racconto, a testimonianza di quell'ambiguità sul cui discrimine si gioca tutta la prima parte dell'episodio, che, ancora nel momento in cui Sofronia già si è denunciata come colpevole del rapimento della statua dalla moschea, sembra incerto dove piegare, se nella vittoria della bellezza sulla ferocia o nella conferma della crudeltà del tiranno, anche perché l'autodenuncia di Sofronia è essa stessa ancora ambigua e allusiva: «Vengo, signor, ... e 'ntanto l'ira / prego sospenda e 'l tuo popolo affrene: / vengo a scopirti e vengo a darti preso / quel reo che cerchi, onde sei tanto offeso». Il dialogo fra Sofronia e il re ha il tono elevato del confronto fra il sovrano crudele e l'eroina intrepida: ma è singolare che esso sia presentato all'interno di una serie di osservazioni e di commenti che sono una vera e propria esposizione di casistica amorosa, che proprio sembrerebbe non dovervi trovare spazio. La stessa risposta di Aladino è dettata da una commozione che, ancora una volta, il Tasso giustifica con una serie di ipotesi che ulteriormente rileva la problematicità dell'episodio rispetto al contesto eroico e sacro, che è il suo e che dovrebbe determinarne tono e linguaggio. Stupore, bellezza (di Sofronia, naturalmente), diletto del re nel contemplare così bella donna, determinano l'immediata accoglienza da parte di Aladino della richiesta di sospendere ogni violenza nei confronti dei cristiani di Gerusalemme:



'Narra', ei le dice, 'il tutto; ecco, io commetto  
 che non s'offenda il popol tuo cristiano.'  
 Ed ella: 'Il reo si trova al tuo cospetto:  
 opra è il furto, signor, di questa mano;  
 io l'immagine tolsi, io son colei  
 che tu ricerchi, e me punir tu dèi'.

(II, 21)

È il dialogo serrato e nobilitato da un linguaggio particolarmente eletto («io commetto»; «opra è il furto... di questa mano»: qui il modo indiretto dell'autodenuncia ha una particolare efficacia di sublimazione; l'anafora «io... io», ecc.), quello che riporta di colpo l'episodio al livello eroico e di sacra rappresentazione (e anche del tragico). Su questo modo prosegue il dialogo, ma inframmezzato da un'osservazione psicologica che serve a rendere ragione, da un lato, dell'atteggiamento di Sofronia, che non ha messo in mostra, ma neppure ha celato le sue bellezze; dall'altro, della «commozione», cioè del turbamento che ha preso Aladino alla vista di lei, e che rientra nella casistica amorosa ben più che nel canone del tiranno che, vista la bella prigioniera, vorrebbe o salvarla o averla per sé, poiché è presentata con tutto un formulario sentenzioso sui modi dell'amore:

Riman sospeso, e non sì tosto il fero  
 tiranno a l'ira, come suol, trascorre.  
 Poi la richiede: 'T'vuo' che tu mi scopra  
 chi diè consiglio e chi fu insieme a l'opra.'

'Non volsi far de la mia gloria altrui  
 né pur minima parte', ella gli dice:  
 'sol di me stessa io consapevol fui,  
 sol consigliera e sola essecutrice'.  
 'Dunque in te sola', ripigliò colui,  
 'caderà l'ira mia vendicatrice'.  
 Diss'ella: 'È giusto: esser a me convien,  
 se fui sola a l'onor, sola a le pene'.

Qui comincia il tiranno a risdegnarsi;  
 poi le dimanda: 'Ov'hai l'imgo ascosa?'  
 'Non la nascosi', a lui risponde, 'io l'arsi,  
 e l'arderla stimai laudabil cosa,  
 così almen non potrà più violarsi  
 per man di miscredenti ingiuriosa.  
 Signor, o chiedi il furto o il ladro chiedi:  
 quel no l vedrai in eterno, e questo il vedi.

Benché né furto è il mio, né ladra i' sono:  
giust'è ritôr ciò ch'a gran torto è tolto'.

(II, 22-25)

È il dialogo di un'alta tragedia o quello tipico di martiri intrepidi di fronte ai giudici e ai sovrani pagani che li perseguitano. Solo brevi didascalie sono messe fra una battuta e l'altra. È un altro momento in cui l'impostazione spettacolare e teatrale dell'episodio viene meglio in evidenza: ma l'osservazione è ripetibile per ogni particolare, e lo stesso modo di presentarsi in pubblico da parte di Sofronia è quello di una prosopopea teatrale, con quel che di calcolato e di recitato c'è in esso. Si potrebbe dire che, ripetendosi tale prosopopea nel puro e totale artificio di Armida, ogni apparizione in pubblico di chi non appartiene alla grande scena della storia e del poema che ha la storia come fondamento, quale è il poema epico, deve essere rimarcata in modo specifico e nettissimo, rilevandone l'irruzione spettacolare e imprevedibile in uno spazio che dovrebbe essere esclusivo degli eroi, destinati da sempre a recitarvi la loro parte sublime. Per essere ammessa nella vicenda epica, la prosopopea del personaggio, che, a rigore, non le appartiene, come è Sofronia e come sarà anche Armida, ha da essere solenne, complessa, spettacolarmente costruita: né, proprio alla conclusione dell'episodio, l'arrivo di Clorinda è meno decisamente rilevato dall'ammirazione che tutti ne provano al solo guardarla:

Mentre sono in tal rischio, ecco un guerriero  
(ché tal pareo) d'alta sembianza e degna;  
e mostra, d'arme e d'abito straniero,  
che di lontan peregrinando vegna.  
La tigre, che su l'elmo ha per cimiero,  
tutti gli occhi a sé trae, famosa insegna,  
insegna usata da Clorinda in guerra;  
onde la credon lei, né 'l creder erra.

(II, 38)

Si ricordi ancora l'apparizione mirabile del capo scoperto di Clorinda sul campo di battaglia, dopo che, nello scontro con la lancia di Tancredi, le è caduto l'elmo: «e le chiome dorate al vento sparse, / giovane donna in mezzo 'l campo apparse». È sempre lo spettacolo, la rivelazione, la prosopopea straordinaria dell'eroina, rilevata in modo specifico e con particolare intensità e con un'accentuazione dei verbi del mirare, del-

l'apparire, del vedere.

Nel colloquio fra Sofronia e Aladino fa la sua prova più alta l'applicazione, all'interno del poema epico, della struttura drammatica, che si riproporrà in altri momenti supremi del poema, come nel breve e secco scambio di battute che due volte si ripete all'inizio e durante il duello di Clorinda e Tancredi. Le forme del dialogo, nel poema eroico, hanno da essere eccezionalmente rilevate nella loro eroicità dal supporto della memoria ovvero dell'intenzione tragica. L'inchiesta su un fatto rimanda alla tragedia di Antigone. È la ricerca della responsabilità di un'azione enorme e vietata, che il sovrano compie nella ricerca della verità che gli compete. Sia nel caso di Antigone, sia in quello di Sofronia, l'atto è stato compiuto o, per quel che riguarda la vergine cristiana, assunto su di sé per ragioni religiose. Di qui l'infinita superiorità di Antigone nei confronti di Creonte, di Sofronia nei confronti di Aladino. Ma deriva dalla situazione anche l'altezza del linguaggio e delle forme, che deve opporre con la massima evidenza la tranquilla e ferma determinazione dell'eroina, che sa di dover morire, e il furore del tiranno nel vedere non obbediti gli ordini, violati e resi vani i progetti. Sublime per questo è la retorica di Sofronia nell'autodenunciarsi: le anafore («sol di me stessa io consapevole fui, / sol consigliera e sola essecutrice»; «esser a me conviene, / se fui sola a l'onor, sola a le pene»); il chiasmo («Signor, o chiedi il furto, o 'l ladro chiedi: / quel no 'l vedrai in eterno, e questo il vedi»). Sofronia insiste sul fatto di essere stata sola all'impresa, quindi di voler essere sola alla punizione. C'è qui la sublimazione, nella doppia battuta del dialogo con Aladino, della sua scelta di vergine che a nessuno si accompagna, rifuggendo dall'amore. L'eroismo della solitudine del gesto di sottrarre alla moschea l'immagine della Vergine completa e sublima la scelta della vita lontana da amori e vagheggiatori. Ammiratori potranno essere convocati durante il cammino per la città per arrivare al cospetto del re, ma perché Sofronia sta andando alla sua sublimazione eroica.

A questo punto, al dialogo tragico sottentra di nuovo il momento della rappresentazione della bellezza della ragazza e delle virtù morali che l'adornano. Al tragico si sostituisce l'elegia, insieme con l'altro spettacolo, che è quello che suscita pietà e lacrime e che propone alla vista la bella donna stretta da corde, spogliata, preparata per il rogo:

Non sperì più di ritrovar perdono  
cor pudico, alta mente e nobil volto;  
e 'ndarno Amor contr'a lo sdegno crudo  
di sua vaga bellezza a lei fa scudo.

Presa è la bella donna, e 'ncrudelito  
il re la danna entr'un incendio a morte.  
Già 'l velo e 'l casto manto a lei rapito,  
stringon le molli braccia aspre ritorte.  
Ella si tace, e in lei non sbigottito,  
ma pur commosso alquanto è il petto forte;  
e smarrisce il bel volto in un colore  
che non è pallidezza, ma candore.

(II, 25-26)

L'elegia amorosa è l'altra nota che continuamente fa il controcanto rispetto alla prosopopea e all'andamento eroico, all'interno dell'episodio. La definizione «bella donna», il pallore (ma negato, ed è un altro segno che il destino di Sofronia non sarà la morte sul rogo) sono le stesse indicazioni che il Tasso darà per Clorinda dopo che sarà stata ferita a morte nel duello con Tancredi. Il destino delle eroine è la morte patetica ed eroica insieme: anzi, eroica, ma, poiché chi ne è vittima è una bella donna, proprio per questo patetica quanto più sia possibile. L'elegia, colma di inevitabili reminiscenze petarchesche, compete a Sofronia, come sarà appannaggio di Clorinda morente, uccisa dall'eroe che la ama e che ella ha appena pregato di darle il battesimo. È una ben precisa scelta da parte del Tasso, che ripete allora il canone del poema cavalleresco, e di quello ariostesco in particolare, con tutta l'elegia e il compianto che, nell'*Orlando*, vengono versati sulle donne in pericolo di morte. È sempre l'altra faccia della *Gerusalemme*, quella dell'amore e della bellezza che si oppone alla faccia della guerra, alla ferocia dei duelli e all'accanimento delle battaglie e che trova la sua conclusione, all'interno del poema, nel duello fra Tancredi e Clorinda, cioè fra le persone che si amano e non si possono e vogliono riconoscere.

La bellezza e la grazia di Sofronia, all'inizio della *Gerusalemme*, possono ancora avere uno spazio in cui essere preservate dalle leggi spietate della guerra: ed è quello che loro concede Clorinda, un'altra donna, commossa dallo spettacolo di Sofronia legata sul rogo e di Olindo che si accusa per salvarla e che è condannato a essere arso con lei. Al di fuori della guerra c'è, a questo punto, ancora l'indeterminato spazio dove i due amanti potranno rifugiarsi, Sofronia essendosi intenerita e



convertita all'amore per la dedizione di Olindo, dopo aver combattuto con lui davanti alla morte nella gara di generosità e d'eroismo, d'amore e virtù. La vicenda ha una soluzione che tutte le altre più o meno analoghe che sono presenti nel poema più non potranno avere, in quanto più non sarà concessa alcuna alternativa alle opere della guerra nella pace della vita bucolica o in quella dell'età dell'oro. L'altrove di Olindo e Sofronia resterà intatto per loro, là dove breve è l'intervallo della pace pastorale per Erminia, e ugualmente precario e rapido è l'idillio di Armida e Rinaldo nelle Isole Fortunate. Di qui il significato dell'episodio, allora, nella complessa costruzione tassiana del poema epico, ma attraversato dalla tentazione di errare (come dice il Tasso, quando, nell'ottava proemiale, parla dei «compagni erranti» che Goffredo ha dovuto riportare «sotto a i santi segni») altrove, nella pace, nell'amore, nell'ulteriore raffigurazione del conflitto fra amore e morte, quale si ha nella vicenda di Olindo e Sofronia, ma con la vittoria dell'amore, là dove, invece, la morte coronerà la rivelazione dell'amore nel duello fra Tancredi e Clorinda.

L'episodio di Olindo e Sofronia si colloca, quindi, calcolatamente all'inizio della *Gerusalemme*, quando tutto è ancora possibile anche all'interno del canone epico e anche dopo che già l'aspetto cristiano dell'epica tassiana si è rivelato. L'eroismo di Sofronia, che si proclama sola responsabile della sottrazione del simulacro della Madonna dalla moschea, e il correlativo eroismo di Olindo, che decide di sacrificare la propria vita per salvare quella della ragazza vanamente amata, garantiscono il diritto di cittadinanza della vicenda nel poema, ma soltanto fino a un certo punto, perché, accanto, subito lì fra le pieghe della narrazione, spunta l'elegia dell'amore, ma anche c'è la casistica amorosa, accompagnata dalla celebrazione del potere d'Amore. Nell'episodio si concreta, allora, un ulteriore contrasto di atteggiamenti, che ne definiscono il carattere anche all'interno della situazione eroica dell'opposizione fra due personaggi in pericolo di morte, che gareggiano in generosità ciascuno per salvare l'altro. Sofronia è stata mossa ad autodenunciarsi davanti al re soltanto dall'impulso eroico di salvare dalla morte i correligionari condannati a essere indiscriminatamente uccisi dal tiranno: Olindo soltanto dall'amore. La magnanimità è impulso all'azione eroica non diversamente che l'amore. Uno dei legami più inquietanti e complessi della *Gerusalemme* tassiana fra epicità e poema d'amore e di pace si rivela fin dall'inizio, in questo episodio. Certamente, Amore non basta a salvare Sofronia, per quanto intervenga a suscitare un moto almeno

nell'animo del re crudele; né basta quando Olindo se ne fa portavoce, denunciando se stesso e con efficaci argomenti cercando di dimostrare che è impossibile quanto Sofronia ha confessato di aver compiuto, o, almeno, inverosimile, assurdo. Ma sarà tuttavia la ragione che muoverà Clorinda a intervenire per salvare i due giovani dal rogo: Amore vincerà, a malgrado di tutto, alla fine, sia sulla feroce determinazione del re, sia sul rigore del comportamento di Sofronia, che, già avvinta sul rogo insieme con Olindo, ne continua a respingere l'amore, neppure sul punto di morte piegandosi a concedergli l'estrema consolazione.

L'eloquenza di Olindo davanti al re ha una struttura retorica non meno alta di quella di Sofronia, così come ha da essere nella situazione che pone di fronte al re l'eroe che si batte per uno scopo magnanimo (Sofronia) e l'eroe che è mosso dall'amore (Olindo), che è, poi, uno scopo non meno alto:

Non è, non è già rea  
costei del furto, e per follia se 'n vanta.  
Non pensò, non ardì, né far potea  
donna sola e inesperta opra cotanta.  
Come ingannò i custodi? e de la Dea  
con qual arti involò l'imagin santa?  
Se 'l fece, il narri. Io l'ho, signor, furata.

(II, 28)

Olindo è un abile argomentatore, che, per salvare la ragazza amata, non esita a sminuirne, fino a chiamarla follia, la magnanimità, negandole la capacità, in quanto donna e sola, come ella stessa si è dichiarata, nell'impresa, di compiere il gesto di cui si è accusata. E subito dopo intreccia una verosimile narrazione, abbastanza circostanziata, sul modo in cui il furto del simulacro della Madonna è stato compiuto:

Io là, donde riceve  
l'alta vostra meschita e l'aura e 'l die,  
di notte ascesi, e trapassai per breve  
foro tentando inaccessibil vie.  
A me l'onor, la morte a me si deve:  
non usurpi costei le pene mie.  
Mie son quelle catene, e per me questa  
fiamma s'accende, e 'l rogo a me s'appresta.

(II, 29)

Fra l'una e l'altra orazione di Olindo il Tasso è intervenuto con la didascalia celebratrice della forza d'amore, anche di quello senza speranza ormai di appagamento (e non soltanto perché l'innamorato Olindo è sempre stato trascurato da Sofronia): «Ahi! tanto amò la non amante amata» (che è anche un bell'intreccio verbale che rende più suasive-mente elegiaca l'esclamazione, più intrisa di patetico). L'alta retorica eroica delle due orazioni di Olindo non possono avere da Sofronia che un'altrettanto sublime (nel linguaggio) risposta. Olindo, senza saperlo, usa gli stessi termini: pene, onore, l'insistenza sul pronome di prima persona io, me, sull'aggettivo mio, ripetuto da entrambi più e più volte come strumenti della prosopopea eroica dell'una e dell'altro, anche se diversi sono i moventi dell'autodenuncia. Il contrasto che si apre fra Sofronia e Olindo conferma l'impianto spettacolare, di sacra rappresentazione, che teatralmente ha l'episodio, giocato sui colpi di scena, sullo spettacolo, sul carattere imprevedibile sia della venuta della ritrosa e schiva vergine cristiana Sofronia davanti al re per denunciarsi come colpevole della sottrazione dell'immagine sacra dalla moschea, con tutta la descrizione del modo con cui si prepara e si atteggia per entrare fra la folla e arrivare al cospetto del re, sia dell'irrompere di Olindo sulla scena fissa del palco su cui è il re per giudicare e del rogo su cui già è legata Sofronia, collocati sui due lati opposti (e teatralmente pietoso è l'arresto della ragazza, la spogliazione, l'incatenamento, con il culmine del patetito raggiunto nella contrapposizione fisica e visuale delle «molli braccia» alle «aspre ritorte», messe di fianco nel verso, per far risaltare meglio l'effetto di compassione): «Come la bella prigioniera in atto / non pur di rea, ma di dannata ei scorse, / come i ministri al duro ufficio intenti / vide, precipitoso urtò le genti. / Al re gridò». Il contrasto fra Sofronia e Olindo davanti al re e alla folla si gioca sul motivo patetico e tragico insieme della contrapposizione dell'olocausto d'amore come sublimazione dell'ossequio amoroso da parte dell'uomo nei confronti della donna amata senza speranza, anzi cercando di trovare in esso la morte per renderlo unico nella storia dell'amore, consacrato da tale ebbrezza assoluta di sacrificio, all'offesa che esso è, intrinsecamente, per Sofronia, in quanto esso rischia di spogliarla del suo eroismo, del gesto magnanimo di salvare i correligionari dalla morte con il proprio sacrificio, dell'essere, insomma, eroina tragica, non meno capace di morire per la giusta causa di qualsiasi uomo:



Alza Sofronia il viso, e umanamente  
con occhi di pietade in lui rimira.  
'A che ne vieni, o misero innocente?  
qual consiglio o furor ti guida o tira?  
Non son io dunque senza te possente  
a sostener ciò che d'un uom può l'ira?  
Ho petto anch'io, ch'ad una morte crede  
di bastar solo, e compagnia non chiede'.

(II, 30)

Si è spesso osservato come, di fronte all'espressione della passione più ardente che è nelle parole che, durante l'estremo dialogo, pronuncia Olindo, quelle di Sofronia non dimostrerebbero nessuna partecipazione patetica nei confronti del giovane che vuole sacrificarsi per salvarla dal rogo. Il fatto è che le due situazioni sono canonicamente diverse: da un lato, c'è la magnanimità assoluta di Sofronia, che muore per salvare altre vite umane; dall'altro, c'è l'empito della passione amorosa di Olindo, che vuole sacrificarsi per la salvezza dell'unica persona di cui gli importa, cioè Sofronia. Le dimensioni dei due protagonisti sono anch'esse diversissime, in quanto Sofronia è ormai compresa nella propria sorte, liberamente scelta, fuori della vita nell'accettazione della morte che ha deciso per sé onde salvare gli altri cristiani di Gerusalemme, mentre Olindo è ancora immerso nel sentimento tutto terreno dell'amore, che lo spinge a morire per la ragazza amata o, dopo la condanna di entrambi da parte di Aladino, a voler morire con lei, essendole accanto almeno nel momento supremo, non avendo potuto amarla in vita (ed è uno dei punti più alti, insieme con il duello fra Tancredi e Clorinda, che mai abbia toccato la rappresentazione di amore e morte strettissimamente implicati). Sofronia non vuole essere spogliata della sua eroicità; e per questo respinge fermamente il soccorso che il giovane le vuole portare. La dimensione eroica, che è sua, non deve essere violata dal troppo umano sentimento di Olindo. Sofronia guarda con pietà e umanamente Olindo, respingendone le parole con un'ulteriore proclamazione della propria eroicità, ormai sulla soglia della consacrazione tragica, perché è ormai fuori di quella vita di amore e passione in cui è implicato totalmente il giovane.

Questo è il significato delle due battute dei protagonisti, pronunciate davanti alla morte, quasi estrema proclamazione di intenti, di concezione della vita, della verità di ciascuno di fronte all'altro e di fronte alla morte:



Composto è lor d'intorno il rogo omai,  
 e già le fiamme il mantice vi incita,  
 quand'il fanciullo in dolorosi lai  
 proruppe, e disse a lei ch'è seco unita:  
 'Quest'è dunque quel laccio ond'io sperai  
 teco accoppiarmi in compagnia di vita?  
 questo è quel foco ch'io credea ch'i cori  
 ne dovesse infiammar d'eguali ardori?

Altre fiamme, altri nodi Amor promise,  
 altri ce n'apparecchia iniqua sorte.  
 Troppo, ah! ben troppo ella già noi divide,  
 ma duramente or ne congiunge in morte.  
 Piacemi almeno, poich'in sì strane guise  
 morir pur dèi, del rogo esser consorte,  
 se del letto non fui; duolmi il tuo fato,  
 il mio non già, poich'io ti moro a lato.

Ed ho mia sorte avventurosa a pieno!  
 oh fortunati miei dolci martiri!  
 s'impetraro che, giunto seno a seno,  
 l'anima mia ne la tua bocca io spiri;  
 e venendo tu meco a un tempo meno,  
 in me fuor mandi gli ultimi sospiri'.  
 Così dice piangendo. Ella il ripiglia  
 soavemente, e 'n tai detti il consiglia:

'Amico, altri pensieri, altri lamenti,  
 per più alta cagione il tempo chiede.  
 Ché non pensi a tue colpe? e non rammenti  
 qual Dio prometta a i buoni ampia mercede?  
 Soffri in suo nome, e fian dolci i tormenti,  
 e lieto aspira a la superna sede.  
 Mira 'l ciel com'è bello, e mira il sole  
 ch'a sé par che n'inviti e ne console'.

(II, 33-36)

Le omologie con il duello fra Tancredi e Clorinda sono anche qui molte: il termine «amico», per esempio, con cui Sofronia si rivolge a Olindo, e le parole con cui Olindo descrive la situazione propria e di Sofronia di essere legati con nodi non di innamorati «in compagnia di vita», ma di condannati a morte, così come l'abbraccio di Tancredi a Clorinda durante il duello istituisce nodi di «fer nemico e non d'amante».

Nell'allocuzione di Olindo a Sofronia ha una posizione molto rilevante l'interpretazione letterale che la sorte (iniqua) ha dato del norma-

le linguaggio amoroso: i nodi d'amore sono ritrasportati dal significato metaforico a quello letterale delle aspre ritorte con cui i due giovani sono stati avvinti al palo, sul rogo; le fiamme, che sono la più diffusa e ormai fin troppo abituale metafora dell'intensità della passione amorosa, sono riportate alla realtà del rogo, cioè reinterpretate e rifatte di nuovo autentiche e vere, da consueto uso metaforico che erano, dalla situazione straordinaria che si è attuata. La terminologia metaforica dell'amore ricupera verità e forza proprio dal fatto che essa è stata resa propria dalla situazione della ragazza e del giovane innamorato avvinti entrambi sopra le fiamme del rogo che deve punire l'eroismo e lo spirito di sacrificio. Anche l'altra canonica espressione del linguaggio amoroso, quella metaforica del morire insieme nell'atto amoroso, ridiventa propria nella tragicità effettiva della condanna decretata a entrambi Sofronia e Olindo dal re Aladino. Ma tutto questo aspetto dell'episodio è esclusivamente a carico di Olindo. A Sofronia compete, invece, l'altro linguaggio intrinseco a un poema cristiano quale è la *Gerusalemme liberata* (al contrario di un poema che è epico soltanto, e non più cristiano, quale è la *Conquistata*, dove, infatti, dell'episodio di Olindo e Sofronia non s'ha più traccia, perché nel suo complesso non può in nessun modo rientrare nel canone epico, anche se il sublime eroico lo percorre, in alternativa, però, all'elegia amorosa): che è quello della fede; e allora la morte sfiorata, anzi, a quel punto creduta da Sofronia come imminente, si tinge dei modi che saranno, poi, di un'altra destinata al Cielo proprio nel momento stesso di morire, ma nell'impossibilità analoga dei pensieri d'amore, che è Clorinda che, oltre al resto, perde colore e impallidisce non diversamente da Sofronia, anche se il pallore di Clorinda è davvero il segno della morte, mentre quello di Sofronia è un preannuncio di morte che, poi, non seguirà effettivamente.

Per ordine di Aladino Olindo è legato allo stesso palo a cui è avvinta Sofronia: «Indi accenna a i sergenti, i quai son presti / a legar il garzon di lor catene. / Sono ambo stretti al palo stesso; e vòlto / è il tergo al tergo, e 'l volto ascoso al volto». C'è certamente già nell'inizio dell'episodio, nella descrizione del modo negletto e, insieme, calcolato in cui si presenta Sofronia, un accenno di sensualità, che è anch'esso fondamentalmente estraneo all'atmosfera del poema eroico, ma anche, naturalmente, degli altri generi alti concorrenti alla costituzione dell'episodio, come la sacra rappresentazione e la tragedia. Questo aspetto si fa a questo punto molto più intenso, fin quasi a dominare la scena, se si

pensa a quanto scenografica sia stata, prima, la descrizione dell'incatenamento di Sofronia al palo e sia ora l'analogo incatenamento di Olindo allo stesso palo, con l'insistenza analitica sul fatto che «vòlto / è il tergo al tergo, e 'l volto al volto», con quella duplicazione della stessa parola per descrivere il fatto (come in altre occasioni per definire la complessità o anche l'ambiguità di un moto dell'anima) che è tipica del linguaggio tassiano, ma che qui, essendo composta di termini fortemente intrisi di fisicità, hanno una funzione di accrescimento estremo di sensualità, perché alludono immediatamente a quel rapporto d'amore che, infatti, subito dopo Olindo rende esplicito nelle sue parole, nel momento stesso trasferendo di nuovo al valore proprio le metafore dei nodi d'amore, ma anche sublimando al significato metaforico, tuttavia impossibile, la situazione propria e di Sofronia legati insieme come dovrebbe accadere nel «letto», nell'accoppiamento amoroso, come il giovane dice con molta crudezza che appartiene con netta evidenza a quell'altro genere che coopera alla struttura dell'episodio, finora appena accennato fuori campo, dalle didascalie e dagli interventi del poeta, ma d'ora in avanti più direttamente e attivamente presente: la commedia d'amore. La sensualità della descrizione del modo in cui si trovano incatenati Sofronia e Olindo sul rogo rende ragione del lungo sfogo del giovane e, soprattutto, delle crudezza dei termini in cui si traduce.

Ma c'è anche l'aspetto scenografico a rilevare meglio la situazione: il fatto, cioè, che i due condannati al rogo sono davanti a tutto il popolo di Gerusalemme, esposti alla vista e (si saprà poi) alla compassione di tutti, musulmani o cristiani che siano. L'essere legati i due giovani al palo nella posizione per cui non possono vedersi, pur essendo così vicini, anzi uniti e come accoppiati, definisce una situazione altamente scenografica e drammatica al tempo stesso, sensuale e tragica, di unione e, insieme, di totale impossibilità di vedersi, di sentirsi veramente congiunti nella sorte comune di morte. È il segno esteriore del carattere profondo della situazione: la congiunzione più tesa e dolorosa ma anche un poco ambigua di amore e morte, ma nella fisica estrinsecazione di un congiungimento quanto mai stretto fra la ragazza e il giovane che la ama. Il contrasto, allora, di magnanimità e di amore si è già mutato a fondo in un ben più cristiano contrasto fra i pensieri della terra e quelli del Cielo, fra i sentimenti umani, troppo umani, e l'abbandono pieno alle immagini della felicità eterna che attende i due martiri. Qui si compie il distacco nettissimo fra questo e tutti gli analoghi (e canonicamen-



te citati) episodi di sacrificio di sé offerto per la salvezza dell'amico o della sorella o di altri particolarmente amato, che vengono al Tasso dalla tradizione classica. Il contrasto fra Sofronia e Olindo diviene quello fra il cielo e la terra, l'orizzonte mondano dell'esistenza e la visione della beatitudine eterna, per la quale la perdita della vita può ben essere accettata. Olindo insiste sulla carnalità dell'amore, mentre Sofronia gli contrappone i pensieri di pentimento dei peccati e le immagini della felicità eterna. Il contrasto non è fra magnanimità e amore, come aveva detto, nel suo commento patetico, ma condotto nel linguaggio sublime dell'epica, il Tasso («Oh spettacolo grande, ove a tenzone / sono Amore e magnanima virtute! / ove la morte al vincitor si pone / in premio, e 'l mal del vinto è la salute!»), e neppure più si tratta della morte come premio per il vincitore e la salvezza non voluta, quindi definita un male, per chi nella gara di autodenuncia sia sconfitto. Ormai la morte è il destino di entrambi i giovani, e di salvezza non si può più parlare, se non in senso esclusivamente religioso. Si precisa allora il carattere che, nella prospettiva cristiana della *Gerusalemme*, l'episodio deve avere, cioè la metamorfosi della gara di generosità nella ben diversa opposizione fra i pensieri del tutto e soltanto terreni di Olindo e quelli interamente rivolti a Dio e al Cielo di Sofronia, così come compete a una martire che muore per salvare altri cristiani e per testimoniare la propria fede.

Ma in tutta questa situazione c'è un elemento che, se l'episodio fosse soltanto quello di una sacra rappresentazione o ricalcato sugli *Acta martyrum*, non potrebbe essere presente: l'intensa carnalità di cui si colorano gli argomenti di Olindo, in contrasto con la dimensione esclusivamente eroica, dell'eroismo del martirio, che è di Sofronia. Nelle parole di Olindo si celebra il sogno d'amore e morte perfetto, oltre il quale è impossibile immaginare e dire, quando il giovane si dichiara felice e avventurato, se potrà ottenere dal re di morire non voltando il tergo e non tenendo vòlto in opposta parte il viso rispetto all'amata Sofronia, perché così potrà esalare nella bocca di lei l'ultimo respiro e, a sua volta, potrà ricevere nella propria bocca gli estremi sospiri della donna amata. È un momento di suprema sensualità nella raffigurazione della congiunzione di amore e morte: perché la descrizione che Olindo fa dell'istante estremo della vita di entrambi è esattamente analogo alla descrizione che in infinite rappresentazioni del rapporto amoroso si dà del momento culminante del piacere. Ma Olindo pensa a tale estasi amoro-



sa nell'istante della morte di entrambi, per di più nel supplizio atroce del rogo. La tensione emotiva è massima, all'interno di una situazione che è intimamente tragica dell'amore impossibile nella vita, che si rende attingibile soltanto nella morte (e sarà la stessa condizione di Tancredi nei confronti di Clorinda). Olindo descrive la morte propria e di Sofronia come un rapporto d'amore, anzi un congiungimento carnale («giunto seno a seno»). Ma è un'immaginazione, così come la tensione tragica di Aminta verso la morte quando si diffonde la notizia che Silvia è stata sbranata da un lupo. La tragedia è un'ipotesi soltanto, una strada che il poeta non può, qui, a questo punto del poema, percorrere fino in fondo. È un'immaginazione di supremo congiungimento almeno nella morte, visto che non è stato possibile unirsi in vita; e perfino tale sogno d'amore e morte è soltanto un'ipotesi, sottoposta alla volontà del tiranno, che non concederà forse mai che i due condannati al rogo siano posti a morire a faccia a faccia. La realtà sarà ben diversa: l'orazione suprema d'amore sarà anche la finzione suprema, perché la vicenda si concluderà nella salvezza di entrambi. Sofronia non sogna nulla, non immagina nessun conforto, nella morte, affidato soltanto ai sensi. La sua condizione di martire non è intaccata, così come la sua magnanimità, dal fatto che, invece, continuerà a vivere, perché pensa e parla soltanto del dopo la morte, in un rigoroso ambito teologico, che non muta, essendo valido per tutti e per ogni circostanza, anche se cambierà la condizione personale di lei e di Olindo. Ma le due orazioni hanno, pronunciate come sono dall'alto della scena, l'effetto spettacolare che è loro necessariamente connesso:

Qui il volgo de' pagani il pianto estolle:  
 piange il fedel, ma in voci assai più basse.  
 Un non so d'inusitato e molle  
 par che nel duro petto al re trapasse.  
 Ei presentillo, e si sdegnò; né volle  
 piegarsi, e gli occhi torse e si ritrasse.  
 Tu sola il duol comun non accompagni,  
 Sofronia; e, pianta da ciascun, non piangi.

(II, 37)

L'eroina deve confermarsì intrepida, come si è dichiarata davanti al re, al popolo, a Olindo. Lo spettacolo doloroso e patetico ha lei per protagonista eroica, per la cui giovinezza e per la cui bellezza il pubblico che assiste non può non piangere, ma non colei che, anzi, deve dare l'esempio

della propria intrepidezza.

Qui la tragedia finisce, e finiscono la sacra rappresentazione e il contrasto, che le compete, fra amore terreno e aspirazione al Cielo. La vicenda si avvia verso il lieto fine per l'intervento provvidenziale di un personaggio che, dall'aspetto, si mostra regale e superiore, e può, di conseguenza, fare ottimamente la parte del *deus ex machina* dello spettacolo tragico classico. Clorinda viene a porsi come spettatrice di quella che sta per essere la lacrimata conclusione dello spettacolo: «Or quivi in arrivando, a lei s'offerse / l'apparato di morte a prima vista. / Di mirar vaga e di saper qual fallo / condanni i rei, sospinge oltre il cavallo». Clorinda vuole sapere tutta la trama dello spettacolo di cui è appena in tempo giunta per vederne l'atto conclusivo: e la sua partecipazione alla tragedia è, appunto, quella dello spettatore ritardatario che osserva analiticamente i particolari della scena, per incominciare a capire da essi di che cosa si tratti:

Cedon le turbe, i duo legati insieme  
ella si ferma a riguardar da presso.  
Mira che l'una tace e l'altro geme,  
e più vigor mostra il men forte sesso.  
Pianger lui vede in guisa d'uom cui preme  
pietà, non doglia, o duol non di se stesso;  
e tacer lei con gli occhi al ciel sì fisa  
ch'anzi 'l morir par di qua giù divisa.

Clorinda intenerissi, e si condolse  
d'ambeduo loro e lagrimonne alquanto.  
Pur maggior sente il duol per chi non duolse,  
più la move il silenzio e meno il pianto.

(II, 42-43)

Tutto l'intervento di Clorinda è fissato sui *verba videndi*. Clorinda capisce subito di essere davanti a uno spettacolo fortemente emotivo, come dimostrano l'accalcarsi della gente e l'atteggiamento dei due legati al palo per il rogo. Ciò che colpisce più di tutto è il fatto che chi più piange è il giovane e chi più appare, invece, serena e come separata dalla terra è la ragazza (e l'atteggiamento di Sofronia si duplicherà proprio in quello di Clorinda morente, che guarda il cielo come chi sa di andare verso la pace eterna del paradiso). Ma alla spettatrice Clorinda non sfugge il fondo eroico che è nel modo di essere di Olindo, pur piangente: lo determina non il dolore per la propria morte, ma quello per la morte della ra-

gazza con lui legata al palo. Clorinda, allora, di fronte alla clamorosa apparizione del più alto e straordinario spettacolo che possa suscitare compassione e dolore in chi vi assiste, non può non reagire come tutti gli altri presenti: si intenerisce e piange, ma con una pietà più profonda per Sofronia che sente più vicina alla propria severità eroica, che non permette di lasciarsi andare ai lamenti e alle lacrime nel momento in cui è in gioco l'immagine della propria superiorità e della propria determinazione eroica.

Sofronia e Olindo sono le perfette ed esemplari figure dell'estremo di pateticità nella doppia faccia in cui si può presentare, quella tragica (Sofronia) e quella elegiaca (Olindo) sullo scorcio di un'età di esasperazione sia del linguaggio (come emblematicamente dimostra l'ottava proemiale della *Gerusalemme*), sia delle situazioni, come anche l'*Amin-ta* testimonia, nel senso che il mondo bucolico dell'idillio vi viene percorso da situazioni estremamente patetiche di stupro, di morte, di suicidio. L'eroina Clorinda, che è stata dal Tasso gloriosamente presentata all'arrivo con la celebrazione della sua fortezza, del suo coraggio, delle imprese compiute, dello sprezzo per ogni debolezza femminile, si rispecchia, proprio per questo, nell'eroina Sofronia intrepida davanti alla morte. L'intenerimento e il pianto di Clorinda sono l'effetto di specchio di se stessa che la vista di Sofronia impavida davanti alla morte determina: è l'ammirazione, la quale, unendosi con la pietà, porta la guerriera a intervenire:

Senza troppo indugiare ella si volse  
ad un uom che canuto avea da canto:  
'Deh! dimmi: chi son questi? ed al martoro  
qual gli conduce o sorte o colpa loro?'

Così pregollo, e da colui risposto  
breve ma pieno a le dimande fue.  
Stupissi udendo, e imaginò ben tosto  
ch'egualmente innocenti eran que' due.  
Già di vietar lor morte ha in sé proposto,  
quanto potranno i preghi o l'arme sue.  
Pronta accorre a la fiamma e fa ritrarla,  
che già s'appressa, ed ai ministri parla:

'Alcun non sia di voi che 'n questo duro  
ufficio oltra seguire abbia baldanza,  
sin ch'io non parli al re: ben v'asssecuro  
ch'ei non v'accuserà de la tardanza'.

Ubidiro i sergenti, e mossi furo  
da quella grande sua regal sembianza.

(II, 43-45)

L'intervento di Clorinda riporta ben presto il racconto dell'episodio su toni che hanno il punto di riferimento nell'ambito del poema cavalleresco e della novellistica: e un precedente è certamente l'intervento di Rinaldo per salvare Ginevra, figlia del re di Scozia, condannata a morte per aver avuto rapporti sessuali fuori del matrimonio, ingiustamente perché è del tutto innocente (*Orlando furioso*, 4-56 sgg.; 5; 6, 1-16). Ma l'episodio anche a questo punto conserva l'ambivalenza degli stili che discende dalla necessità della coerenza nell'ambito del poema: non la superiore tolleranza che è di Rinaldo muove Clorinda, ma la presunzione di innocenza di Sofronia e Olindo. Rinaldo interviene in ogni modo per salvare Ginevra, sia o no innocente, perché è indegna la legge di Scozia che commina la pena di morte alle donne sorprese ad avere rapporti amorosi fuori del matrimonio, perché si deve la massima comprensione per tale colpa e, poi, perché è ingiusto che le donne siano condannate e gli uomini, che pure sono complici e spesso principali responsabili, vadano liberi di ogni pena.

Clorinda non mette in discussione la ragione della condanna pronunciata da Aladino, ma si preoccupa del fatto che è ingiusta perché è priva di fondamento giuridico. Se Olindo e Sofronia fossero colpevoli, la pena sarebbe giusta, e Clorinda non interverrebbe. La forma della legge va rispettata, nella prospettiva secondo cui guarda i problemi giuridici il tardo cinquecento. Non è pensabile nessun intervento che possa far decadere la maestà assoluta della legge. Rinaldo alla fine fa modificare la legge di Scozia sulle donne e i loro amori: per Clorinda il problema neppure si pone, là dove ha importanza fondamentale l'evidente innocenza dei due condannati. Lo dice espressamente Clorinda nell'orazione difensiva davanti al re Aladino:

Nova cosa parer dovrà per certo  
che preceda i servigi il guiderdone;  
ma tua bontà m'affida: i' vuo' ch'in merto  
del futuro servir que' rei mi done.  
In don gli chieggio; e pur, se 'l fallo è incerto,  
gli danna inclementissima ragione,  
ma taccio questo, e taccio i segni espressi  
onde argomento l'innocenza in essi.

(II, 49)



Clorinda tace sulla crudeltà della sentenza con cui Aladino ha condannato Sofronia e Olindo: il vero problema è per lei l'innocenza dei due giovani, ma anche uno spirito religioso ben più autentico e profondo di quello superstizioso di Aladino, sedotto dagli argomenti infinti del mago Ismeno per rendere imprendibile Gerusalemme (che è un procedimento che ripugna all'eroina, pronta a difendere la città «in campo aperto o pur tra 'l chiuso / de le mura»). La religiosità di Clorinda è molto più decisa e netta di quella che il Tasso ha dimostrato ipotizzando il possibile miracolo nella sparizione dell'immagine della Vergine dalla moschea dove era stata collocata da Aladino e Ismeno, poiché la guerriera chiaramente propone la sua interpretazione del fatto come un miracolo di Maometto, indignato che in una moschea possa essere posta un'immagine contro il divieto della religione musulmana, e, per di più, l'immagine blasfema di una divinità appartenente a un'altra religione:

E dirò sol ch'è qui comun sentenza  
che i cristiani togliessero l'imgo;  
ma discordo io da voi, né però senza  
alta ragion del mio parer m'appago.  
Fu de le nostre leggi irriverenza  
quell'opra far che persuase il mago:  
ché non convien ne' nostri tempî a nui  
gl'idoli avere, e men gl'idoli altrui.

Dunque suso a Macon recar mi giova  
il miracol de l'opra; ed ei la fece  
per dimostrar ch'i tempî suoi con nova  
religion contaminar non lece.

(II, 50-51)

Clorinda si dichiara certa che la sparizione dell'immagine della Madonna dalla moschea sia un miracolo di Maometto. Nel poema epico cristiano tutto finisce a essere attratto, in qualche modo, nella sfera della religione, anche l'azione dell'eroina musulmana Clorinda. Ismeno ha indotto Aladino a compiere un sacrilegio; e allora Maometto stesso è intervenuto per porvi fine. La «ragione» di Clorinda si oppone all' «inclementissima ragione» in base a cui Olindo e Sofronia stanno per morire sul rogo. È una legge superiore, perché appartiene all'ambito del sacro. Già Clorinda si è imposta ai carnefici con la «grande sua regal sembianza». Ora si impone ad Aladino con il suo nome e la sua fama eroica, con-

fermando, allora, il significato che l'intervento compiuto da lei assume all'interno del poema epico, quello, appunto, di un'incarnazione effettivamente religiosa dell'essere superiore che si impone a tutti, perché perfino il re di Gerusalemme le è inferiore nell'ambito religioso entro cui si è posta.

Aladino non può che cedere, pur riluttante: «Abbian vita... e libertade, / e nulla a tanto intercessor si neghi. / Diasi questa o giustizia over perdono, / innocenti gli assolvo e rei gli dono». L'opportunità politica convince Aladino a non rifiutare quello che Clorinda ha richiesto. Non ci sono più ostacoli per il lieto fine, che capovolge interamente la precedente linea di svolgimento letterario dell'episodio. Né la tragedia né gli *Acta martyrum* né la sacra rappresentazione più, qui, possono essere citati. Il lieto fine riporta l'episodio all'ambito della commedia, e allora è davvero necessario per il canone non controvertibile dei generi che tutto finisca nelle nozze di Sofronia non più ritrosa e di Olindo:

Così furon disciolti. Avventuroso  
ben veramente fu d'Olindo il fato,  
ch'atto poté mostrar che 'n generoso  
petto al fine ha d'amore amor destato.  
Va dal rogo a le nozze; ed è già sposo  
fatto di reo, non pur d'amante amato.  
Volse con lei morire: ella non schiva,  
poi che seco non muor, che seco viva.

(II, 53)

Già i termini dell'elegia e della commedia patetica hanno accompagnato la vicenda, fino all'acme rappresentato dall'allocuzione di Olindo ormai legato sul rogo al palo insieme con Sofronia. Ma alla fine tutta la vicenda si compone al di fuori di ogni slancio di sacrificio e di magnanimità, d'amore e di martirio: addirittura in quelle nozze che sono il fine di ogni vicenda di commedia, tanto più festoso e gaudioso, quanto più l'abilità dell'autore è riuscita a tenere sospeso l'evento sull'orlo del tragico, sul discrimine fra vita e morte. Aminta e Silvia passano davvero attraverso la morte per poter giungere ad amarsi vicendevolmente; e la loro vicenda ha per questo un tono più profondamente tragico, con il velo insanguinato di Silvia e con Aminta veramente gettatosi dal dirupo. Per Olindo e Sofronia le cose vanno con maggiore rapidità. Nel poema eroico le esigenze dello spettacolo sono osservate paradossalmente ben più che nella favola pastorale. La sospensione davanti alla tragedia che sta

per precipitare rende più patetico lo spettacolo, suscita le più commosse reazioni degli spettatori, ma tutto dà sempre l'impressione della recita perfetta, onde il lieto fine è come lo scioglimento della tensione dello spettacolo, non quello di un nodo autentico di amore e morte incombente, e Sofronia e Olindo infatti mutano immediatamente gli atteggiamenti tenuti davanti al pubblico, l'una ritrosa nei confronti dell'amore, lontana da Olindo nei pensieri e nelle parole, tutta rivolta a meditazioni religiose, l'altro tutto ansia carnale d'amore, dichiarato, però, soltanto nel momento che egli crede essere quello estremo della vita, ma ora riconosciuto come colui che è capace di un'azione tanto sublime da poter commuovere il generoso animo di Sofronia e indurla a quell'obbedienza alle regole canoniche dell'amore, che impongono l'inevitabilità del contraccambio amoroso da parte della donna anche più ritrosa, quando l'innamorato si sia dimostrato degno di essere amato.

Stabilito per l'intervento di Clorinda lo scioglimento dei due giovani dal palo del supplizio, alla commedia che ormai si recita non è più possibile mettere indugi, e di nuovo, allora, il significato realistico dei legami che entrambi hanno avvinto sul rogo può ritornare a essere metaforico nello stringere il nodo del matrimonio. Non si tratta del semplice contraccambio amoroso che Sofronia, commossa dal gesto di Olindo, gli conceda, sia pure in vista del futuro matrimonio. Sono le nozze immediate, quelle che con tanta rapidità siglano la conclusa vicenda della commedia, portata fino al rischio supremo della trasgressione tragica (ma, per lo più, nella commedia vera e propria all'interno della parola, nei discorsi soprattutto dell'innamorato, cioè di Olindo, come, infatti, anche qui, nella vicenda della *Gerusalemme*, accade). Come già nelle parole che Olindo sul rogo rivolge a Sofronia dichiarandole il suo desiderio amoroso acuito all'estremo dall'imminenza della morte che il giovane non è riuscito a stornare dal capo della ragazza amata, anche nell'ottava che, in modo straordinariamente sintetico, racconta il lieto fine di commedia, che va ben oltre quello che sarebbe potuto essere il ben più canonico fine secondo giustizia dopo l'intervento di Clorinda, la collocazione entro il poema eroico comporta la sublimazione del linguaggio, senza che, però, venga per nulla mascherata la funzione di felice conclusione della situazione eminentemente teatrale che il Tasso ha messo in opera. Il Tasso usa l'opposizione: «va-dal rogo a le nozze», con la netta rilevazione dell'enorme itinerario che in così breve tempo viene compiuto da Olindo, prima innamorato senza speranza, dalle fiamme



della morte all'istituzionale sistemazione nel matrimonio (che è, appunto, l'accrescimento e il vantaggio che si incontra canonicamente all'interno del teatro comico); e subito la triplica, con un effetto di meraviglia ben manierista nell'impegno a fare grande e a dare solennità a qualsiasi momento della rappresentazione epica: «è già sposo / fatto di reo, non pur d'amante amato». Il Tasso si affida a tali formule retoriche per far entrare nel poema eroico la situazione che, con il lieto fine, ma già prima con i preannunci che del lieto fine il poeta ha inserito nella presentazione di Sofronia e nelle varie sentenze intorno ad amore, è tipicamente di commedia, dopo aver oscillato fra sacra rappresentazione e tragedia, ma per una finzione di intreccio e di proposta di generi letterari diversi, chiamati a sommuovere internamente la misura e il decoro della poesia epica. Per questo l'ultima definizione del lieto fine matrimoniale, che conclude, ripetendolo ancora una volta con l'opportuna *variatio*, l'ottava a esso dedicato, è di una compassata solennità: «ella non schiva, / poi che seco non muor, che seco viva». L'elevatezza del tono non ha nulla a che vedere con l'amore; e, del resto, prima la motivazione del repentino cambiamento di comportamento di Sofronia era stata, in modo corretto rispetto al canone epico, attribuita alla generosità del gesto di Olindo di voler morire per salvarla o, almeno, di accettare di morire con lei sul rogo, e l'amore era stato subordinato, come ragione di lietezza della conclusione, alle nozze, cioè all'istituzione matrimoniale, che è, infatti, la sanzione contrattuale e festosa di tutte le difficoltà, gli intrighi, le complicazioni, durate per i cinque atti della commedia prima che si possa arrivare alla letizia del matrimonio, che tale ha da essere perché, nel canone comico, non l'amore si accende nel corso della vicenda, ma vi è presupposto, e le nozze ne sono, alla fine, il necessario coronamento. Tutta questa struttura non ha niente a che vedere con il poema eroico, non per ragioni di unità di azione ovvero perché la vicenda di Sofronia e Olindo sia un episodio esterno all'azione, quanto perché esso non può essere alla fine trattato che come la vicenda di una commedia che non può che chiudersi sul lieto fine. Il richiamo al tragico e all'elevatezza del linguaggio sono in funzione del fatto che la vicenda è accolta entro un poema eroico, ma la struttura della storia di Sofronia e Olindo vi rimane, nella sostanza e nell'inevitabile svolgimento fino al lieto fine, estranea. Dal punto di vista del canone epico, con assoluta coerenza opera il Tasso nell'eliminare l'episodio dalla *Conquistata*. Ma nella *Liberata* la ragione dell'inserimento attinge al cuore delle inten-



zioni costruttive e poetiche del Tasso. L'unità del poema eroico può essere interrotta per un poco (non molto, poi, non più di una vicenda tuttavia esemplare per altezza di comportamenti, di sentimenti, di pateticità, di spettacolarità), quando attraverso l'episodio staccato dalla vicenda principale, quale è quello di Sofronia e Olindo, si voglia, da parte dell'autore, dare un segno metaletterario, indicare un messaggio di concezione della letteratura affidato appunto all'episodio.

I poemi episodici e programmaticamente non unitari, come quelli cavallereschi, e l'*Orlando furioso* in particolare, che è l'enorme esempio di poesia narrativa che sta di fronte al Tasso e col quale non può non confrontarsi, possono trattare le più diverse vicende legandole anche nel modo meno necessario con la linea fondamentale della narrazione: anzi, la narrazione si svolge proprio come continua complicazione e intreccio di episodi, anche totalmente indipendenti o, comunque, centrifughi. È quello che non può assolutamente darsi nel poema epico, come il Tasso stesso dichiara nell'espone la sua teoria del poema eroico, nel quale l'esigenza dell'unità deve essere rigorosa e ogni vicenda laterale ha da essere in funzione del programma complessivo, quello che è riunito in un supremo concentrato nell'ottava proemiale del poema. Se allora, proprio all'inizio della *Gerusalemme*, s'inserisce l'episodio di Olindo e Sofronia, vuole dire che con esso il Tasso intende prendere le distanze dalla struttura a catena e a incastro del poema cavalleresco, mostrando per un verso quale è l'unica possibile vicenda d'aneddoto che in un poema epico possa darsi, cioè un esempio mirabile di magnanimità, di spirito di sacrificio, di impegno religioso, con di fronte, ma in una gara di generosità, l'amore. La spettacolarità delle varie situazioni dell'episodio vale come accentuazione e migliore rilevazione dell'esempio di generosità, di virtù, di sacrificio di sé per la salvezza di altri, di accettazione del martirio, con quella superiore forza d'animo che è della protagonista femminile nei confronti di Olindo. Il lieto fine di commedia, a questo punto, è in fondo un omaggio a quell'altro tipo di poema che è quello cavalleresco, e da cui il Tasso intende prendere le distanze. I cristiani di Gerusalemme sono da Aladino banditi o confinati, e vanno in buona parte a ingrossare le fila dei Crociati; Olindo e Sofronia sono mandati in esilio, perché «il sospettoso re stimò periglio / tanta virtù congiunta aver vicina». Il lieto fine delle nozze chiude l'episodio, e l'esilio dei protagonisti ne rende improponibile la ripetizione. Altre virtù dovranno essere in primo piano, quelle, cioè, della guerra, mentre quelle messe in

opera da Sofronia e da Olindo sono per la pace, per l'amore, per la salvezza dalla crudeltà della ragion di stato. Vanno anche metaletterariamente in esilio, subito dopo aver mostrato quanto pure possono, fin dal secondo canto della *Gerusalemme*.



## IL DUELLO FRA TANCREDI E CLORINDA O LA FINE DELLE AVVENTURE

Il duello fra Tancredi e Clorinda è uno dei momenti fondamentali della *Gerusalemme*, ma (credo) non soltanto per ragioni connesse con la macchina della narrazione epica, né perché sia il punto in cui più a fondo e con più alta invenzione si celebri il patetico tassiano, quello dell'amore impossibile e della ripresa, drammaticamente rinnovata nell'ambientazione epica, della congiunta epifania di Amore e Morte, ma anche perché è una delle più profonde ed esemplari manifestazioni del discorso metaletterario del Tasso all'interno del poema. Gli ingredienti della vicenda amorosa sono presso che tutti presenti: a cominciare dall'inizio stesso dell'episodio, che si apre, infatti, con l'inseguimento della donna da parte dell'amante, secondo la tipologia mitica rappresentata, per esempio, dalla vicenda di Apollo e Dafne, che il Tasso aveva davanti anche per la trasfigurazione metaletteraria che ne aveva fatto il Petrarca, reinterpretandolo come ipostasi del dio nel perseguimento dell'alloro poetico attraverso il *senhal* di Laura-lauro:

Solo Tancredi avien che lei conosca;  
egli è quivi sorgiunto alquanto pria;  
vi giunse allor ch'essa Arimon uccise:  
vide e segnolla, e dietro a lei si mise.

Vuol ne l'armi provarla: un uom la stima  
dego a cui sua virtù si paragone.  
Va girando colei l'alpestre cima  
verso altra porta, ove d'entrar dispone.  
Segue egli impetuoso, onde assai prima  
che giunga, in guisa avien che d'armi suone,  
ch'ella si volge e grida: — O tu, che porte,  
che corri sì? — Risponde: — E guerra e morte —.

— Guerra e morte avrai, — disse; — io non rifiuto  
darlati, se la cerchi —, e ferma attende.

(XII, 51-53)

L'inseguimento è uno dei luoghi tipici dell'approccio amoroso, e sicuramente amante è Tancredi, che insegue Clorinda nella notte. Dietro,



c'è la memoria di altri memorabili inseguimenti: quello di Dafne da parte di Apollo, ugualmente destinato a essere deluso, quello di Angelica, ugualmente vano, a opera di Orlando, di Ferraù e di Sacripante, all'inizio dell'*Orlando furioso*. Fa parte del rituale amoroso l'inseguire la ragazza amata, magari sotto il simbolico aspetto di una cerva candida, come accade a Julio nelle *Stanze per la giostra* del Poliziano, dove più chiara appare la figura della caccia come quella che meglio è adeguata all'approccio amoroso visto nella prospettiva della ricerca, da parte dell'uomo, del possesso assoluto della donna amata da conquistarsi attraverso l'esercizio fisico violento dell'inseguimento all'interno delle metafore venatorie (da cui, del resto, in un altro ambito linguistico e di genere letterario, derivano anche le metafore erotiche, presenti fin dalle «cacce» trecentesche, poi nei canti carnascialeschi, fino al secentesco Niccolò degli Albizzi, del bracco, del covile ovvero della tana, della lepre o di altra selvaggina). L'inseguimento di Clorinda da parte di Tancredi, che la ama, rientra, di conseguenza, in modo perfetto nel rituale amoroso: se non che lo capovolge e trasfigura, perché è un inseguimento amorosamente inconsapevole. Tancredi insegue Clorinda in quanto nemica: cioè, il Tasso riprende alla lettera il linguaggio amoroso, fortemente petrarchizzato, in base al quale la donna amata, in quanto insensibile e rigida, è la «bella nimica» dell'amante che invano la invoca e richiede d'amore; ma è pur vero che il lettore sa che, nella realtà, che gli è celata dalle tenebre della notte e dall'avere Clorinda preso armi non sue, Tancredi insegue proprio colei che ama tanto da essersi arrestato nel mezzo del combattimento quando ne ha contemplato le chiome d'oro a l'aura sparse e da inseguire un proprio soldato che l'ha colpita in quanto nemica.

C'è, nell'inseguimento di Tancredi, un primo presentarsi dello schema e del tema amoroso nella sua più tipica struttura, tuttavia deviata, tradita, resa esattamente opposta rispetto alle funzioni a cui dovrebbe soddisfare. Non nel lessico amoroso, nelle metafore del rituale d'amore, la donna amata è «nemica», ma nella realtà del combattimento notturno dopo che la torre d'assedio dei Crociati è stata bruciata da Argante e da Clorinda: eppure Clorinda è tuttavia inseguita nella notte, amica, come dice il Tasso, agli amanti, dall'uomo che la ama in modo così pieno e passionato da violare per questo amore gli stessi doveri di guerriero cristiano. L'inseguimento amoroso si ripropone ancora una volta come luogo tipico del racconto amoroso, primo momento, appunto,

dell'approccio: ma la riproposizione ne stravolge il significato. È, da parte del Tasso, una prima indicazione metaletteraria: il poema epico comprende in sé anche la narrazione degli amori, ma viene immediatamente a modificarne gli schemi della rappresentazione. Se c'è l'inseguimento della donna amata da parte dell'uomo che la ama, esso è inconsapevole a entrambi: e allora l'episodio erotico si può immediatamente capovolgere nella faccia opposta dell'amore (e complementare al tempo stesso) che è la guerra. I due amanti, che non si possono riconoscere, si trasformano in nemici che si cercano per uccidersi. Il Tasso reinterpreta in modo straordinariamente sottile e nuovo il binomio di Amore e Morte, ma, insieme, vi pone anche l'altra figura dicotomica di Amore e Marte (e il gioco di parole, che è gioco di concetti, è ben noto fin dal Petrarca). La notte, che è lo spazio dell'amore e con le tenebre cela con dolce complicità le azioni degli amanti, nella *Gerusalemme* copre invece le grandi gesta dei due guerrieri nel duello mortale che intraprendono, l'uno all'altra ignoti come sono. Il duello, che è tipicamente ambientato nella letteratura cavalleresca in pieno sole, perché l'arte dei guerrieri possa avere quegli spettatori che il Castiglione dichiara essere necessari perché risplendano le doti di cavaliere che il cortigiano deve possedere nel modo più pieno ed esemplare, ma che solare è pure nella tradizione epica di Grecia e di Roma, subisce qui un'infrazione davvero eccezionale: ma perché è un duello che, in sé, è anche un incontro d'amore, l'unico, anzi, che possa darsi fra il cristiano Tancredi e la musulmana Clorinda, in quanto, cioè, inconsapevoli l'uno dell'altra, chiusi nelle armature, con la spada in mano, per ferirsi a morte; e allora ecco che le usatissime metafore erotiche della battaglia d'amore, delle armi con cui l'amante combatte con l'amata, di colpo si spogliano della loro metaforicità amorosa per ritornare a essere alla lettera la situazione e gli strumenti della guerra e della morte.

Altrove il Tasso, nelle parole della natatrice ignuda e bella che esce dalla fonte del riso, nel giardino di Armida, rivolgendosi a Carlo e a Ubaldo, ripropone le metafore belliche per l'amore, in un capovolgimento, là, della situazione e dell'ambito guerresco (e amoroso) del vero campo di battaglia e della vera guerra dell'incontro e dello scontro notturno fra Tancredi e Clorinda:

L'arme, che sin a qui d'uopo vi foro,  
potete omai depor securamente

e sacrarle in quest'ombra a la quiete,  
ché guerrier qui solo d'Amor sarete,

e dolce campo di battaglia il letto  
fiavi e l'erbetta morbida de' prati.

(XV, 63-64)

Il duello nella notte non può che essere rischiarato, per la memoria dei posteri, dalla voce del poeta epico: fuori, quindi, di quell'ambito notturno proprio delle battaglie d'amore, può uscire il verso epico, e confermare così che l'inseguimento, l'incontro degli amanti, il loro colloquio sono completamente stravolti e trasformati dallo spazio in cui devono muoversi, e che è quello della sortita, dell'incendio della torre d'assedio, delle porte della città troppo presto chiuse prima che Clorinda possa rientrare nelle mura, dei drappelli di guerrieri che si muovono nelle tenebre, degli scontri fra Clorinda e i Crociati. Di qui deriva il duello che è il momento centrale di ogni rappresentazione epica, ma che nella *Gerusalemme* coinvolge paradossalmente, con supremo ossimoro, due amanti che, sì, appartengono a eserciti nemici, ma, anche in questo caso, con un sottile riferimento a tante vicende amorose di innamorati di partiti o di famiglie o di popoli nemici (e c'è nello stesso poema la situazione opposta e parallela di Erminia e Tancredi, e anche c'è quella, tuttavia più intricata e complicata, di Armida e Rinaldo), cioè con un tipico motivo della letteratura amorosa:

Impugna l'uno e l'altro il ferro acuto,  
ed aguzza l'orgoglio e l'ire accende;  
e vansi a ritrovar non altrimenti  
che duo tori gelosi e d'ira ardenti.

Degne d'un chiaro sol, degne d'un pieno  
teatro, opre sarian sì memorande.  
Notte, che nel profondo oscuro seno  
chiudesti e ne l'oblio fatto sì grande,  
piacciati ch'io ne 'l tragga e 'n bel sereno  
a le future età lo spieghi e mande.  
Viva la fama loro; e tra lor gloria  
splenda del fosco tuo l'alta memoria.

Non schivar, non parar, non ritirarsi  
voglion costor, né qui destrezza ha parte.  
Non dànno i colpi or finti, or pieni, or scarsi;  
toglie l'ombra e 'l furor l'uso de l'arte.

(XII, 53-55)



Ciò che la poesia fa ora oggetto di canto è il duello celato alla vista dalle tenebre della notte. La notte si sostituisce come allegoria a quella tradizionale del tempo che la poesia vince con la sua luce, consegnando ai posteri la memoria di quelle imprese eroiche che altrimenti sarebbero cancellate dal trascorrere dei secoli. La poesia ha il compito, nel poema epico dell'età moderna, di illuminare ciò che non può che essere ignoto a tutti, perché è sottratto alla vista dalle tenebre di quella notte che è il tempo dell'amore, non quello della guerra. La sfida della poesia è diventata più immediata, drammatica. La gesta epica è insidiata, nell'atto stesso in cui si compie, dalla tenebra dell'ignoto, dell'inconoscibilità. Non in chiaro sole né davanti alla folla degli spettatori si svolge il duello, ma nella notte. Anzi, il duello dei due amanti che si ignorano perché sono avvolti dalla notte e coperti dalle armi (e Clorinda, per di più, neppure ha le proprie perché le sono state sottratte per un «furto» d'amore da Erminia, cioè ancora per un intreccio di armi e amori che conduce al doppio equivoco di Erminia inseguita dai guerrieri cristiani prima perché è creduta Clorinda, poi da Tancredi stesso in un ulteriore inseguimento d'amore che è però vano, sbagliato, perché la persona inseguita non è quella amata, ma soltanto un simulacro ovvero un'immagine erronea di essa, una maschera della donna amata quale è l'armatura che Erminia si è posta in dosso) è detto degno del palcoscenico di un teatro, dal momento che esso non è soltanto lo scontro consueto di tutte le battaglie epiche e cavalleresche, ma è anche il tragico equivoco della lotta mortale fra due amanti che, come accade nella tradizione tragica, si scontrano senza riconoscersi, anzi senza potersi riconoscere perché le tenebre li rendono l'una all'altro ignoti. Alla poesia compete il dovere di conservare la memoria delle straordinarie gesta dei due eroi nel loro duello supremo, quella che, altrimenti, non resterebbe perché non c'è nessun testimonio all'impresa. La properziana *rixa* amorosa che si svolge *ablato lumine* trova nelle tenebre lo spazio adatto a compiersi; e il Petrarca può ben immaginare di essere con Laura tutta una notte, «e mai non fosse l'alba». Il duello fra gli opposti campioni è, invece, legato alla luce, agli spettatori ammirati e partecipi, come quello fra Tancredi e Argante, come quello fra Achille ed Ettore, come quello fra Ruggiero e Rodomonte. Lo scontro in armi fra gli eroi, nell'episodio della *Gerusalemme*, è invece coperto dalla notte. Nel segreto del buio si svolgono le lotte d'amore: e, allora, poiché fra Tancredi e Clorinda c'è un legame che



è anche d'amore, ecco che il Tasso ambienta il loro duello feroce e mortale nelle tenebre.

Il fatto che il Tasso si accinge a raccontare è «sì grande» che farà splendere di gloria la notte che l'ha celato quando il poeta epico l'avrà cantato. Lo spazio dell'epica, insomma, si appropria anche della notte degli amanti e degli amori. La poesia epica può illuminare le tenebre e rendere eterno anche l'evento che la notte ha ricoperto. È la prima indicazione del nuovo corso che i luoghi della poesia prendono nella prospettiva dell'epica, intesa ad assorbire in sé tutto il rappresentato e il rappresentabile, violando anche le tenebre e le figure dell'amore, dall'inseguimento fino all'abbraccio che è «di fer nemico e non d'amante». Anche il non sapere, il non riconoscersi sono motivi dello spettacolo tragico: Edipo, Laio, Giocasta; Aiace che perde la propria identità; Oreste che ritorna in patria. Il nocciolo dell'episodio tassiano, allora, è proprio la traduzione epica dell'evento tragico, la trasformazione dell'equivoco che provoca le conseguenze luttuose della tragedia nell'occasione del duello mortale fra i due campioni dei due eserciti contrapposti, che può svolgersi soltanto perché i due eroi hanno in qualche modo perduto la propria identità, Tancredi per le tenebre della notte, Clorinda perché costretta a rivestire la maschera delle armi non sue.

Anche Bradamante e Ruggiero duellano senza che la prima sappia chi sia colui che le sta di fronte; e Ariodante in armi sconosciute sfida il fratello Lurcanio per salvare Ginevra dalla condanna a morte secondo le leggi di Scozia, così crudeli nei confronti delle donne: ma sono equivoci che si concludono felicemente, sciogliendo nel lieto fine la tensione del duello fra i due amanti e tra i fratelli. Il riconoscimento precede ogni possibile soluzione tragica dell'ignoranza della reciproca identità: ma il poema cavalleresco non è lo stesso genere letterario del poema epico, e il Tasso, riproponendo proprio il duello fra i due amanti, come quello di Bradamante e Ruggiero, corregge l'impianto della rappresentazione portandola verso la soluzione tragica (là dove, nell'*Orlando furioso*, per facilitare la ripresa di identità dei due protagonisti del duello, soltanto Bradamante non sa chi sia l'eroe con cui si batte, mentre Ruggiero è ben consapevole di battersi con la donna amata e, di conseguenza, evita di portare a fondo quei colpi che, invece, sia Tancredi sia Clorinda si scambiano con feroce accanimento, senza neppur più osservare le regole della difesa nel duello stesso). Anzi, tale modo di duellare con accanimento feroce non fa che accrescere il furore e l'odio reciproco, che

consegue alle ferite che i duellanti si infliggono:

Odi le spade orribilmente urtarsi  
a mezzo il ferro, il piè d'orma non parte;  
sempre è il piè fermo e la man sempre in moto,  
né scende taglio in van, né punta a vôto.

L'onta irrita lo sdegno a la vendetta,  
e la vendetta poi l'onta rinnova,  
onde sempre al ferir, sempre a la fretta  
stimol novo s'aggiunge e cagion nova.  
D'or in or più si mesce e più ristretta  
si fa la pugna, e spada oprar non giova:  
dànsi co' pomi, e infelloniti e crudi,  
cozzan con gli elmi insieme e con gli scudi.

(XII, 55-56)

C'è un contatto fisico molto più stretto fra Tancredi e Clorinda che nei duelli consueti, figura capovolta della battaglia d'amore che, nello spazio dell'epica, più non può darsi. Giunti a incontrarsi finalmente, Tancredi e Clorinda sono separati dall'impossibilità inerente all'epica come genere (allo stesso modo che alla tragedia) di rappresentare fra due nemici il rapporto amoroso, se non nei termini del duello mortale, che si deve concludere con la morte necessaria di uno dei due eroi e amanti.

L'episodio viene, allora, a configurarsi come una dichiarazione di poetica, che il Tasso affida all'evento narrato, alla scena, alla vicenda, che viene, così, a caricarsi di intenzioni metaletterarie. Voglio dire che non siamo di fronte al luogo, che è stato detto tipico della poesia tassiana, dell'impossibile rapporto fra gli amanti, destinati a non trovarsi e, nel momento in cui si incontrano, a ferirsi a vicenda e a uccidersi; o, meglio, questo è il tramite di un discorso fatto dal Tasso intorno ai modi e alla trattazione della poesia epica, che deve anzitutto distinguersi, a scanso di ogni equivoco, da quella forma di poesia, che la adombra sottilmente, anzi la finge e simula, ma che è ben altra cosa, e che è la poesia cavalleresca. Se l'amore è tema non eludibile neppure nell'ambito epico, esso, però, va trattato secondo una prospettiva tragica, non idilliaca, e tanto meno può essere, se la conclusione è dolorosa, avvolto nel patetico, come accade nell'*Orlando furioso* (con il caso di Isabella e Zerbinò). L'impossibilità dell'incontro amoroso ha da essere rilevata fortemente, attraverso tutta l'assunzione stravolta e trasfigurata dei temi

amorosi dell'inseguimento, della notte, dell'abbraccio. Nell'epica si può dare soltanto il duello: le armi, cioè, che distruggono l'amore, rompendo la coppia programmatica della prima ottava dell'*Orlando furioso*. Donne e cavalieri ancora agiscono nel poema epico, ma da nemici mortali, ignorando la reciproca identità nello scontro feroce, senza quartiere, guidato dall'odio e dal desiderio di vendetta.

Il punto culminante dello stravolgimento, nell'epica, del rapporto amoroso è nell'abbraccio dei due duellanti come feroci nemici, non come amanti: «Tre volte il cavalier la donna stringe / con le robuste braccia, ed altrettante / da que' nodi tenaci ella si scinge, / nodi di fer nemico e non d'amante». Il contatto fisico fra il cavaliere e la donna si ha nel momento in cui il duello è giunto all'acme, e si arresta subito dopo per un poco di tregua e per l'ultimo tentativo di reciproca identificazione nel colloquio che potrebbe essere l'occasione dell'agnizione e dello scioglimento felice dello scontro, se, appunto, non fossimo all'interno del canone epico. Ma il triplice abbraccio, che è tale di numero in omaggio al rituale privilegio del numero tre che si propone per gli abbracci nell'ambito dell'epica o, comunque, del poema di livello sublime (il triplice abbraccio tentato da Ulisse della madre incontrata come ombra fra i morti della *Nekyia* dell'*Odissea*; l'ugualmente vano abbraccio replicato tre volte da Dante nei confronti dell'amico Casella), non ripete, però, quello impossibile fra l'eroe e l'ombra: è un abbraccio concreto, fortemente rilevato dal Tasso nella sua fisicità, tanto da poter essere assimilato, con la figura dei «nodi tenaci», a quello che nella poesia d'amore congiunge gli amanti. È un abbraccio ossimorico: di nemico, pur avendo tutti i caratteri dell'abbraccio amoroso. Ma Tancredi è amante prima che nemico, come nei confronti di Clorinda ha mostrato fin dal canto terzo, quando si è fermato nel mezzo della battaglia per ammirare la giovane donna, apparsa con «le chiome dorate al vento sparso», dopo che il colpo di un nemico le ha fatto cadere dal capo l'elmo. Ora i colpi sono ben più violenti e accaniti, e non soltanto con le spade, ma anche con i pomi delle spade stesse e con gli scudi, ma l'elmo non cade dal capo di Clorinda, e l'agnizione salvifica non avviene. Nel verso esplicativo «nodi di fer nemico e non d'amante» c'è la suprema contraddizione dell'episodio: amante è Tancredi, ma qui, nel duello che soltanto la poesia epica può sollevare dall'oblio in cui le tenebre della notte l'avrebbero altrimenti fatto irrimediabilmente cadere, si è trasformato in nemico, per di più feroce.

L'abbraccio dell'amante è impossibile nella poesia epica: se vi sono



abbraccio ed effettivo rapporto amoroso nella *Gerusalemme*, è soltanto nello spazio separato della magia, nel giardino di Armida, che è remotissimo dalla guerra, in un'altra dimensione, come soltanto nell'altra e alternativa, rispetto all'epica, poesia pastorale può darsi il personaggio di Erminia che sospira d'amore e intreccia sulla corteccia degli alberi il nome di Tancredi con il suo, facendo esistere nella scrittura e nell'immagine ciò che nella realtà è impossibile e modificando ancora una volta il modello ariostesco, nel senso che, nell'*Orlando*, a intrecciare i loro nomi sono Angelica e Medoro, giunti al felice soddisfacimento amoroso, mentre Erminia non fa che dare la labile consistenza del segno e della traccia a quello che è un sogno impossibile, a un amore destinato a non trovare mai compimento. Anche l'amore di Erminia, insomma, può essere vagheggiato e ipotizzato soltanto nell'altra e alternativa dimensione che è il mondo pastorale, omologo di quello magico di Armida. Ma sia il luogo pastorale, sia quello magico sono esterni rispetto all'epica: dove può darsi soltanto l'equivoco supremo e tragico dell'abbraccio del nemico che non sa di abbracciare, nella lotta mortale, proprio la donna amata, che si ritrae, si scioglie dall'abbraccio, secondo i canoni di comportamento dell'approccio amoroso, ma perché la metafora del «nemico» o della «nemica» in amore, in dipendenza del rigore e delle ripulse amorose, nell'ambito della poesia epica non può che essere riportata alla lettera, al significato proprio. Attraverso l'equivoco supremo dell'abbraccio, ritualmente iterato tre volte, il Tasso viene a dichiarare l'intento di tagliare definitivamente i ponti con la poesia amorosa in quanto parte e sezione quanto mai ampia e significativa del poema narrativo, secondo il modello boiardesco e ariostesco. Se l'amore è ancora oggetto di rappresentazione nella *Gerusalemme*, è, tuttavia, nell'altrove del mondo pastorale e della magia, entrambi destinati a scomparire, nel nulla il secondo una volta che la maga Armida sarà stata abbandonata da Rinaldo e nella disperazione avrà cancellato il giardino delle delizie e il palazzo degli amori; nella distanza presso che incommensurabile in cui geograficamente si trova il primo, quando, condotta dalla propria appartenenza alla condizione regale, di coloro, cioè, che sono attori per definizione della storia, Erminia lo avrà abbandonato per fare ritorno fra i suoi, dove s'ode il fragore delle battaglie.

A metà del duello, il Tasso inserisce un altro intervallo di tipo metaletterario, che si svilupperà poi, all'interno della narrazione, nel colloquio fra Tancredi e Clorinda nella maschera di estranei e di ignoti l'una



all'altro:

Tornano al ferro, e l'uno e l'altro il tinge  
con molte piaghe; e stanco ed anelante  
e questi e quegli al fin pur si ritira,  
e dopo lungo faticar respira.

L'un l'altro guarda, e del suo corpo essangue  
su 'l pomo de la spada appoggia il peso.  
Già de l'ultima stella il raggio langue  
al primo albor ch'è in oriente acceso.  
Vede Tancredi in maggior copia il sangue  
del suo nemico, e sé non tanto offeso.  
Ne gode e superbisce. Oh nostra folle  
mente ch'ogn'aura di fortuna estolle!

Misero, di che godi? oh quanto mesti  
fiano i trionfi ed infelice il vanto!  
Gli occhi tuoi pagheran (se in vita resti)  
di quel sangue ogni stilla un mar di pianto.

(XII, 57-59)

L'ambientazione dell'estremo colloquio fra Tancredi e Clorinda è quella canonica della narrazione amorosa: l'alba, con le stelle che impallidiscono e la luce che incomincia ad annunciarsi all'oriente del cielo. La notte degli amanti sta per finire: anche la notte tragica del non riconoscimento, della lotta mortale, degli abbracci di feroci nemici che hanno sostituito quelli dell'amore, ma che già, nel loro vano sciogliersi, preannunciano il destino di morte che attende Clorinda, in qualche modo già raffigurata come profezia d'ombra, non più nel corpo. Qui il Tasso pone l'estremo compianto per quella poesia d'amore che il duello fra Tancredi e Clorinda definitivamente conclude nell'ambito del poema epico. La gloria del trionfo sul nemico non è che follia, mesta vittoria, vanto foriero di infelicità. Il godere del fatto che il nemico del duello è più gravemente ferito nella realtà epica costituisce un momento canonico, come stanno a dimostrare i duelli di Achille ed Ettore e di Enea e Turno: ma nella situazione problematica, contraddittoria, impropria, che è quella dell'episodio della *Gerusalemme*, ecco che viene presentato, invece, come la fonte del pianto, la causa del dolore e dell'infelicità, che si avranno quando potrà finalmente compiersi, ma nella morte, l'agnizione, che toglie la maschera dai volti dei due protagonisti, e rivela la verità delle infinite persone che hanno recitato fino in fondo la parte dei

nemici mortali, fino, cioè, alle ferite crudeli e alla morte.

La vittoria sarà causa di disperazione, non sarà il trionfo: nell'episodio che segna, nel poema, la dimostrazione *in re*, nell'evento raccontato, delle ragioni del poema epico contrapposte a quelle del poema «misto», quale è quello cavalleresco, il Tasso interviene per l'ultima volta con il rimpianto per l'impossibile felicità dell'amore negato. Tancredi patirà in sé, fino in fondo, la tragedia della trasformazione radicale del poema narrativo: vittima del dolore, della mestizia, del pianto nel momento che immediatamente seguirà il trionfo nel duello. Non soltanto: c'è anche la deprecazione nei confronti dell'inutile e vano vanto degli uomini, che insuperbiscono per poco che la fortuna dia loro successo e gloria (o, meglio, apparenza di gloria). La consueta lezione sulla vanità dei vanti mondani viene a essere dal fondo rinnovata dall'occasione in cui il Tasso la pronuncia: il legittimo godere del trionfo nei confronti del nemico, secondo il canone epico, è, nel caso estremo e conclusivo dell'impossibile amore di Tancredi per Clorinda, che si trasforma in atto di crudeltà, di ferocia, di morte, il godere inconsapevole della sofferenza della donna amata per le ferite che proprio l'amante le ha inferto, della morte che per lei si approssima, di una vittoria che non è d'amore, ma di morte. L'intervallo nel duello, che apre lo spazio per l'intervento dell'autore a commentare e a rilevare il carattere di tutto l'episodio, che lo distingue radicalmente da tutti i duelli della tradizione epica e cavalleresca, è il momento necessario al Tasso per tirare i conti con la materia che sta trattando e con le regole del poema che ha scelto di comporre, e anche, di conseguenza, con il messaggio metaletterario che egli intende affidare all'evento che sta raccontando.

Dopo, c'è il colloquio fra i due amanti, l'ultima e vana occasione offerta dalla narrazione per quel riconoscimento che potrebbe condurre al lieto fine, come accadrebbe nel poema cavalleresco e «misto», ma come non può darsi in quello rigorosamente epico, quale la *Gerusalemme* deve essere:

Ruppe il silenzio al fin Tancredi e disse,  
perché il suo nome a lui l'altro scoprìsse:

— Nostra sventura è ben che qui s'impieghi  
tanto valor dove il silenzio il copra.  
Ma poi che sorte rea vien che ci neghi  
e lode e testimon degno de l'opra,  
pregoti (se fra l'arme han loco i preghi)

che 'l tuo nome e 'l tuo stato a me tu scopra,  
 acciò ch'io sappia, o vinto o vincitore,  
 chi la mia morte o la vittoria onore.

Rispose la feroce: — Indarno chiedi  
 quel ch'ho per uso di non far palese.  
 Ma chiunque io mi sia, tu inanzi vedi  
 un di quei due che la gran torre accese —.  
 Arse di sdegno a quel parlar Tancredi,  
 e: — In mal punto il dicesti —; indi riprese:  
 — Il tuo dir e 'l tacer di par m'alletta,  
 barbaro discortese, a la vendetta —.

(XII, 59-61)

L'ultima occasione del riconoscimento è rifiutata e respinta. C'è in Clorinda il radicale rifiuto di ogni tentazione di debolezza, quale potrebbe essere anche il vanto per l'eccezionalità del duello notturno, quello che, invece, vorrebbe Tancredi. Non il duello notturno ha da essere ricordato col nome dei protagonisti, secondo un canone cavalleresco che qui non ha, nell'epica, spazio. La «gran bontà dei cavalieri antichi» non può che aversi nel poema cavalleresco: i nemici del poema epico non hanno né pietà né riconoscimenti reciproci, come stanno lì a dimostrare Achille nei confronti di Ettore ed Enea di fronte a Turno. Il dialogo cortese si trasforma nello scontro verbale fra i nemici inesorabili, come l'epica classica, appunto, insegna. La risposta di Clorinda alla domanda di Tancredi, presentata secondo le regole cavalleresche, vuole essere un ulteriore modo di prendere le distanze dalla letteratura che essa ha fatto oggetto di rappresentazione: è il rifiuto di tutto ciò che non attiene completamente alla guerra, la quale non può che essere senza quartiere, e neppure il singolo campione può avervi più rilievo dell'impresa che ha compiuto. Non il duello, di conseguenza, ma l'incendio della «gran torre» definisce la statura e l'eroicità di chi ha combattuto tutta la notte con Tancredi. Per Clorinda questo è l'evento che è da ricordare, non il duello, che può benissimo restare avvolto nelle tenebre. La prima luce dell'alba non porta, quindi, all'agnizione, non illumina i protagonisti, facendoli noti l'uno all'altro attraverso la rivelazione del nome. Il simbolo è respinto subito: non il nome deve essere chiarito, ma l'impresa eroica che è stata compiuta. Non la cortesia, ma la vendetta ha spazio nell'epica: quella che porta Achille a infierire sul corpo di Ettore per la memoria dell'ucciso (e amato) Patroclo o Enea su Turno ferito per il balteo che questo ha preso a Pallante ucciso e ha indossato.

Il dialogo nell'intervallo del duello approfondisce l'opposizione fra i due amanti-nemici l'uno all'altro ignoti, ma qui giunti sull'orlo dell'agnizione, per un istante. Dopo, il duello non potrà che avere la necessaria conclusione: le ferite si fanno sempre più profonde, in quest'ulteriore uso del linguaggio degli amanti, che viene riportato, in forza dell'assunzione totale della prospettiva epica, all'ambito originario della guerra da cui era venuto al rapporto d'amore (e anche il languire dei due nemici per le molte ferite è una riappropriazione del languire degli amanti dopo che il loro duello amoroso si è svolto e sta per concludersi nel sonno). Dimostrativamente in modo tragicamente esemplare il Tasso liquida il linguaggio e la situazione amorosa: ciò che rimane è la sostanza assoluta dell'epica, la guerra, l'assalto alla torre, le ferite mortali inferite crudelmente con le spade, il sangue che ne scorre via, fino al colpo estremo che trafugge il petto di Clorinda:

Ma ecco omai l'ora fatale è giunta  
che 'l viver di Clorinda al suo fin deve.  
Spinge egli il ferro nel bel sen di punta  
che vi s'immerge e 'l sangue avido beve;  
e la veste, che d'or vago trapunta  
le mammelle stringea tenera e leve,  
l'empie d'un caldo fiume. Ella già sente  
morirsi, e 'l piè le manca egro e languente.

Segue egli la vittoria, e la trafitta  
vergine minacciando incalza e preme.

(XII, 64-65)

È la prima volta che Clorinda è chiamata «vergine» e ha per sé un'indicazione precisa della sua femminilità. Durante tutto il duello il Tasso ha sempre usato pronomi e aggettivi maschili per designarla, uguali a quelli usati per Tancredi. Il duello, anche per questo mezzo, è stato interamente assunto nell'ambito dell'epica, al contrario di quello che accade nei duelli fra guerriere e cavalieri all'interno dei poemi cavallereschi. Nella morte Clorinda riassume la sua condizione di donna: la «veste... d'or vago trapunta» e «tenera e leve», le mammelle che ne sono strette, il «bel seno» entro cui penetra di punta la spada di Tancredi.

Ma anche la conclusione non può concedere nulla al romanzesco: sì, l'elegia, ma soltanto per un istante, assorbita com'è dal motivo religioso del battesimo che Clorinda richiede a Tancredi:



Ella, mentre cadea, la voce afflitta  
 movendo, disse le parole estreme;  
 parole ch'a lei novo un spirto ditta,  
 spirto di fé, di carità, di speme:  
 virtù ch'or Dio le infonde, e se rubella  
 in vita fu, la vuole in morte ancella.

— Amico, hai vinto: io ti perdon... perdona  
 tu ancora, al corpo no, che nulla pave,  
 a l'alma sì; deh! per lei prega, e dona  
 battesimo a me ch'ogni mia colpa lave.  
 In queste voci languide risuona  
 un non so che di flebile e soave  
 ch'al cor gli scende ed ogni sdegno ammorza,  
 e gli occhi a lagrimar gli invoglia e sforza.

(XII, 65-66)

Ora, nella morte esemplare che porta con sé la conversione, si scioglie anche l'altra impossibilità che il Tasso ha posto al riconoscimento di Clorinda: la voce è ora «flebile e soave», là dove, nei due colloqui prima e durante il duello, mai aveva rivelato la natura di donna dell'avversario di Tancredi nello scontro notturno. È certamente un'aporia, ma fortemente voluta dal Tasso per il messaggio metaletterario che affida all'episodio. È l'ulteriore indicazione dell'impossibilità dell'amore nell'ambito dell'epica: la guerra rende irriconoscibili anche le voci, e soltanto la fine dello scontro e la morte riportano alla normalità la situazione, ora che l'agnizione è del tutto inutile a garantire il lieto fine, perché Clorinda è ormai morente. «Amico» è il vocativo con cui Clorinda si rivolge al vincitore Tancredi: è il primo segno di un rapporto che non sia soltanto di ira, di odio, di violenza, di crudeltà, è l'appellativo che contiene in sé un'ombra almeno del linguaggio d'amore, sia pure subito riassorbito dal linguaggio religioso della conversione, ma capace, tuttavia, di richiamare Tancredi dal furore e dalla volontà di vendetta alla tentazione del pianto, che è ben consona alla morte, ancora non sospettata, della donna amata.

Nella morte di Clorinda, allora, ma nella luce del rito religioso e del discorso della morente che chiede al proprio uccisore la vita eterna attraverso il battesimo, può rifarsi in primo piano la bellezza della donna nel momento supremo in cui viene meno:

Mentre egli il suon de' sacri detti sciolse,  
 colei di gioia trasmutossi e rise;

e in atto di morir lieto e vivace,  
dir pareva: 'S'apre il cielo; io vado in pace'.

D'un bel pallore ha il bianco volto asperso,  
come a' gigli sarian miste viole,  
e gli occhi al cielo affisa, e in lei converso  
sembra per la pietate il cielo e il sole;  
e la man nuda e fredda alzando verso  
il cavaliere in vece di parole  
gli dà pegno di pace. In questa forma  
passa la bella donna, e par che dorma.

(XII, 68-69)

L'immagine femminile, con la sua origine petrarchesca, viene a essere assunta in un ambito di linguaggio religioso, che è quello solo che possa resistere ancora, a proposito dell'eroina guerriera del poema eroico, nel momento in cui l'epica ha raccolto in sé tutte le forme e le figure anche dell'ambito amoroso, così stravolgendo a fondo la situazione canonica dell'amore, che è l'incontro notturno degli amanti. L'alba riassume così il significato spirituale di tempo in cui avviene l'illuminazione dell'anima, si attua la conversione a Dio dopo le tenebre del peccato o della «ribellione», come dice Clorinda: non per nulla il sole sembra converso sul suo volto ormai pallido nella morte, e il sole è, come è noto, ipostasi di Dio, e la sua luce con quella del cielo significa che Clorinda è stata accolta nella beatitudine eterna. La notte del duello è anche quella della violenza, della cecità nei confronti della fede, dello sdegno, dell'ira, della ferocia: la conversione nell'alba riscatta le tenebre e dà, allora, al momento culminante dell'epica un seguito che è tipicamente cristiano. L'evento supremo dell'epica, che è il duello fra i due campioni con la morte dell'uno e il trionfo decisivo dell'altro, si complica nell'episodio, così fitto di indicazioni metaletterarie, del poema tassiano: il risultato del duello non ne conclude la vicenda e la rappresentazione, perché al di là c'è la storia cristiana dell'anima (come accade altresì nella tragedia cristiana, in quella, per esempio, del Delfino o del Tesauo, per arrivare, infine, al Manzoni).

Allora ecco che il poema epico, in ambito cristiano, viene ad assumere caratteri diversi da quelli classici (e anche dal rifuggire dell'anima sdegnosa e irosa di Rodomonte, nell'ultima ottava dell'*Orlando furioso*, all'inferno), proprio perché l'impresa eroica, che si concreta esemplarmente nel duello, ha un dopo escatologico, e anche per questo lo scontro fra Tancredi e Clorinda è posto a metà circa del poema, onde la prosecu-

zione religiosa e spirituale possa darsi al di là dell'evento. Clorinda dà la petrarchesca mano «nuda» a Tancredi, ma, nella morte, per il segno della pace. Anche il nodo di amore e morte, l'equivoco di guerra e rapporto amoroso, si sono sciolti nel riconoscimento finale, che non è per il lieto fine del romanzo amoroso, ma per il ben più alto finale glorioso della salvezza eterna, dell'eterna beatitudine. La morte di Clorinda, che per un istante riporta la guerriera alla condizione di bellissima donna nella descrizione del corpo trafitto dalla spada di Tancredi, esprime esemplarmente l'immagine del poema epico nell'ambito cristiano, che ripete, sì, i canoni classici del genere eroico, ma vi aggiunge la prospettiva religiosa, che propone un altro tipo di sublime (del resto, altrove presente nel poema tassesco, per esempio nella morte di Svenno, mentre è motivo del tutto assente dal poema cavalleresco) rispetto a quello esclusivamente bellico. Di qui deriva anche la contrapposizione che il Tasso compie fra la serenità di Clorinda e la disperazione di Tancredi, soprattutto nel momento dell'agnizione:

Poco quindi lontan nel sen del monte  
 scaturìa mormorando un picciol rio.  
 Egli vi accorse e l'elmo empì nel fonte,  
 e tornò mesto al grande ufficio e pio.  
 Tremar senti la man, mentre la fronte  
 non conosciuta ancor sciolse e scoprio.  
 La vide, la conobbe, e restò senza  
 e voce e moto. Ahi vista! ahi conoscenza!

(XII, 67)

L'agnizione ha gli effetti letterariamente consueti: lo stupore che rende privi della parola e della stessa capacità di muoversi; e qui si aggiunge l'emozione che deriva dal fatto che la donna amata è ormai morente, uccisa proprio dalla spada dell'uomo che la ama. Il tipico motivo del romanzo amoroso si trasforma, nel poema epico che è l'opposto radicale del romanzo, di quello cavalleresco in specie, in motivo tragico: il riconoscimento è per la morte, non per la vita e per l'esito felice dell'amore. È l'ulteriore dimostrazione che il Tasso vuole dare della definitiva fine dell'avventura, soprattutto di quella amorosa, all'interno del genere epico. L'agnizione di Clorinda da parte di Tancredi avviene nel punto della morte della donna, ma anche nell'atto in cui l'amante è chiamato a dare il battesimo alla morente, cioè in un rito di carattere religioso, che di per sé esclude ogni possibile riferimento all'ambito amoroso.

Di qui gli ossimori che si affollano nell'ottava 68:

Non morì già, ché sue virtù accolse  
tutte in quel punto e in guardia al cor le mise,  
e premendo il suo affanno a dar si volse  
vita con l'acqua a chi co' l'ferro uccise.  
Mentre egli il suon de' sacri detti sciolsi,  
colei di gioia trasmutossi, e rise;  
e in atto di morir lieto e vivace,  
dir pareva: 'S'apre il cielo; io vado in pace'.  
(XII, 68)

La vita data con l'acqua a colei che Tancredi uccise col ferro; l'atto di morire «lieto e vivace», cioè vitale, proprio perché la vita eterna aspetta Clorinda; il termine «pace» dopo la lunga notte di guerra feroce: sono tutte forme ossimoriche che presentano nel caso di Clorinda rinnovato il supremo ossimoro cristiano della Croce (e proprio per questo sono adeguatissime alla situazione, sempre che non si legga la *Gerusalemme* con pregiudizi idealisti oppure ideologici). La poesia epica ha come tema e compito la rivelazione e la consacrazione dell'impresa eroica, anche se le tenebre della notte l'hanno avvolta. Ma nella prospettiva cristiana in cui il poema epico dei tempi moderni si iscrive, esso si prolunga al di là delle gesta dei campioni, nella narrazione della vicenda del vinto oltre la morte, nel destino di salvezza eterna conquistato con la richiesta finale del battesimo. Ciò che, in ogni caso, costituisce il messaggio metaletterario che all'episodio il Tasso affida è la liquidazione del tema amoroso dallo spazio dell'epicità. Il fatto che Tancredi uccida Clorinda non conosciuta e non conoscibile al di là di ogni verosimiglianza, che, del resto, non ha nessuna relazione con il poema epico, segna la conclusione di ogni inserzione d'avventura amorosa nell'ambito dell'epica, ne significa l'esclusione definitiva. L'abbraccio del nemico, non dell'amante, la spada che penetra il petto di Clorinda, sono il linguaggio che manifesta tale intento di poetica, che attraversa di sé l'intero episodio.

Non che essere il culmine del patetico tassiano, il duello di Tancredi e Clorinda è piuttosto l'esemplificazione splendida e sublime della concezione tassiana dell'epica, che è contrapposta al poema cavalleresco, cioè al «romanzo» di amori e di avventure. L'episodio è l'esempio dell'impossibilità di traduzione, ormai, in ambito epico, del linguaggio e dei temi del poema d'avventure, se non a costo di trasformare e trasfi-



gurare tutto, stravolgendo l'inseguimento, l'incontro, la notte, l'abbraccio, la lotta dei due amanti nei gesti del duello senza quartiere, a morte, ma trasferendo anche questo nella luce di una conclusione religiosa, che è ignota alla tradizione classica (e ugualmente a quella cavalleresca). Dopo il duello fra Tancredi e Clorinda la via è segnata per la totalità assorbente della sola poesia epica: quella che, infatti, celebrerà il suo coerente, mirabile, sublime trionfo nell'«altro» poema che è la *Gerusalemme conquistata*, le cui premesse di poetica il duello dei due eroi-amanti esemplarmente contiene.

Che la funzione dell'episodio del duello di Tancredi e Clorinda sia anche quella di portare una specie di messaggio metaletterario, appare dal fatto altresì che esso rimane presso che inalterato nella *Conquistata*, se non fosse per il fatto che il sogno premonitore, che l'eunuco Arsete ha avuto e che egli racconta a Clorinda prima che la guerriera esca dalle mura per l'impresa dell'incendio della torre d'assedio, è reduplicato in un analogo sogno di Clorinda, appena alluso nella *Liberata* («Ella pensa e teme, / ch'un altro simil sogno il cor le preme»), raccontato invece nella *Conquistata*: la visione ammonitoria e premonitoria della «pianta che spiega i rami al cielo» (*Conquistata*, XV, 41) e delle turbe che vanno a ricoverarsi nell'ombra di essa, del «sacro fonte» in cui si immergono purificandosi i popoli, del proprio indugio a seguirli, della lotta con il gigante che la vince e che l'atterra, domandole il cuore, infine l'apoteosi scenografica che conclude il sogno, con l'elevazione al cielo dopo aver chiesto «mercede»:

E mentre ancor, per vano orgoglio, asciutta  
avea la fronte di quel sacro umore,  
venia col gran gigante a fèra lotta,  
disegual di possanza e di valore:  
sentiasi in breve spazio a tal condotta  
che le si apria per debolezza il core,  
il cor più duro già di saldi marmi,  
e cadendo perdea le forze e l'armi.

Allor pareale in suon tremante e fioco,  
quasi pentita, dimandar mercède;  
e sovra un carro poi d'ardente foco  
esser rapita in ciel fra mille prede.  
Di chiare stelle fiammeggiante il loco\*  
timida ancor mirando, appena il crede.

(*Conquistata*, XV, 45-47)

C'è, certamente, l'amplificazione grandiosa della poetica manierista del far grande e della decoratività: ma c'è anche la decisione, da parte del Tasso, di rendere esplicito ciò che, nella *Liberata*, resta implicito, cioè la profonda traccia che le rivelazioni di Arsete hanno lasciato in Clorinda, e che, con il tipico procedimento manierista, vengono duplicate attraverso il sogno premonitore che anche la guerriera ha, analogo a quello che l'eunuco le ha narrato. Si perde così la discrezione del processo dell'anima di Clorinda dalla lealtà nei confronti della fede musulmana, in cui è stata allevata e in cui ha sempre creduto fino a venire a combattere per la difesa di Gerusalemme contro i crociati, alla richiesta del battesimo a Tancredi, dopo esserne stata vinta e ferita a morte.

La lotta col gigante, in cui si trasfigura allegoricamente Cristo, rende debole e vinto il cuore enfaticamente detto «più duro già di saldi marmi» di Clorinda; e ci sono alla fine l'apoteosi della salita in Cielo sul carro di fuoco di Elia e il primo sguardo della contemplazione della bellezza del paradiso. Il sogno raccontato nella *Conquistata* vale in modo più ampio e pedagogico rispetto alla *Liberata* a rilevare il passaggio di livello e di modi dall'epica classica all'epica cristiana. L'eroe del poema dell'impresa dei Crociati per la liberazione di Gerusalemme e del Santo Sepolcro non è soltanto quello del destino, rappresentato da Omero, o quello, pur intriso di spiriti di *pietas*, del poema della gloria di Roma e del principe: è colui che, compiuta l'impresa eroica, la prolunga in un ambito di pura religiosità, come fa Tancredi dando il battesimo a Clorinda morente, ma soprattutto come è Clorinda, che muore, ma per salire al cielo dopo il pentimento e la conversione e il battesimo richiesto al nemico (trasformato in «amico») che l'ha ferita mortalmente. Più dimostrativamente ed esemplarmente, il sogno raccontato nella *Conquistata* viene a convocare nell'ascesa al Cielo di Clorinda il carro di Elia e chiare stelle fiammeggianti e anche le «mille prede» ulteriori che il carro porta in Cielo dalla terra, a testimonianza del premio che la fede cristiana dà a chi crede. Ma l'intento di fondo è sempre lo stesso della *Liberata*: la morte e il destino di beatitudine eterna di Clorinda vogliono segnare la fine dell'epica classica come modello, anche se tanta parte dei canoni epici sono osservati molto fedelmente e scrupolosamente dal Tasso: come l'apparato del poema cavalleresco d'armi e di amori è contestato e definitivamente respinto nel supremo equivoco del duello fra i due amanti, che è mortale e feroce, invece di essere l'occasione dell'in-

contro o, nell'assunzione metaforica, il vero e proprio rapporto erotico, così quello del poema epico è trasformato a fondo dall'inserzione in esso, nel vario intrecciarsi delle armi e delle sorti, del motivo religioso, che si concreta nel supremo esempio della salvezza eterna che il vinto, in punto di morte, conquista attraverso la richiesta del battesimo al vincitore e il rito compiuto con l'acqua della fonte (che, premonitoriamente, Clorinda, nella *Conquistata*, già ha visto nel sogno). Per questo il duello fra Clorinda e Tancredi, che è così significativo ed esemplare, occupa un posto quasi centrale nei due poemi (canti XII e XV): per chiarire, quasi a metà dell'opera e della vicenda e in contrapposizione all'episodio di Armida e Rinaldo, attraverso la concretezza degli eventi narrati, la presa di posizione di poetica da parte del Tasso, con l'abbandono, anzi il capovolgimento della poesia d'amore dei poemi cavallereschi in cui si tradusse in pura poesia lirica e con l'ipotiposi del nuovo eroe tipico, che è quello della conversione cristiana, del trionfo del Cielo, che sostituisce l'altro eroe epico, quello che, vincitore nel duello col nemico, trionfa della vittoria e insuperbisce, mentre il vinto muore alla guerra e alla poesia.

## LA MORTE DELL'IDILLIO

Le possibilità dell'idillio nell'ambito guerresco della struttura della *Gerusalemme liberata* si rivelano fin dal primo apparire di un intervallo di vita semplice e naturale, quale è l'episodio famoso di Erminia fra i pastori, ormai molto corrose. L'arrivo di Erminia nel luogo deputato dell'idillio, quale è quello pastorale e arcadico, è infatti, casuale: non è una scelta, ma è l'esito della corsa folle del cavallo non più guidato e retto dalla donna, in un vuoto di presenze umane che acquista via via dimensioni quasi infinite: «Fuggì tutta la notte, e tutto il giorno / errò senza consiglio e senza guida, / non udendo o vedendo altro d'intorno, / che le lagrime sue, che le sue strida». L'ingresso nella dimensione «altra» rispetto alla guerra (e all'inseguimento di Tancredi e degli altri «cavalier cristiani») avviene per il tramite delle «ombrese piante / d'antica selva»: ma neppure questo luogo necessario per la fuga e per il celarsi all'inseguimento è una scelta di Erminia, in quanto anche l'ingresso nella selva appare dovuto alla pura casualità della corsa del cavallo, che si sovrappone al primo moto di terrore che ha indotto Erminia a fuggire dopo che si è accorta di essere entrata, lei venuta per «de l'amor la sete, / onde l'infermo core è sempre ardente, / spegner ne l'accoglienze oneste e liete», nello spazio riservato all'odio, alla guerra, alla vendetta («Al giovin Poliferno, a cui fu il padre / su gli occhi suoi già da Clorinda ucciso, / viste le spoglie candide e leggiadre, / fu di veder l'alta guerriera avviso, / e contra le irritò l'occulte squadre; / né frenando del cor moto improvviso / com'era in suo furor subito e folle / gridò: — Sei morta —, e l'asta in van lanciò»).

Erminia non fa che, quasi istintivamente, nel timore del pericolo che le si addensa intorno, spronare «timida» il cavallo: ma subito questo le prende la mano, la porta a caso, la fa entrare in quella specie di porta dell'«altra» dimensione della natura incorrotta e idillicamente distaccata dalla guerra, che è l'«antica selva», senza che alla donna sia lasciata alcuna possibilità di iniziativa, puro oggetto quasi senza vita: «Intanto Erminia infra l'ombrese piante / d'antica selva dal cavallo è scòrta, / né più governa il fren la man tremante, / e mezza quasi par tra viva a morta». Le figure contemplative e dolcissime dell'idillio naturale, insomma,



non si accompagnano affatto, nella dimensione fondamentalmente bellica della *Gerusalemme*, con quel momento dell'amore che, tradizionalmente, ha come spazio appropriato e presso che esclusivo le forme elette della natura, che ne costituiscono il correlativo oggettivo: soltanto il caso e l'equivoco permettono al personaggio «amoroso» di Erminia di raggiungere, per un istante, tale coincidenza. Per quel che è in lei, invece, non c'è affatto cosciente distacco dal momento della contraddizione, del dolore, dell'«infermità», che, per lei, è quello esclusivo dell'esperienza amorosa: non vede e non ode nulla intorno a sé, nella folle fuga, altro che le sue lacrime e le sue grida, cioè il terrore, la disperazione, la «malattia» amorosa che è in lei e che la rapisce in una specie di totale alienazione da sé e dal mondo che le è intorno, anche quando ormai l'inseguimento dei guerrieri cristiani è stato deluso, e l'antica selva l'ha ricoverata fra le sue ombrose piante.

Per di più, significativamente, Erminia giunge al luogo dell'idillio camuffata: da guerriera, con l'armatura e le insegne di Clorinda. Lo spazio dell'idillio, anche in questa prospettiva, appare diminuito, corrosso, ormai giunto all'estremo pericolo di cancellazione e di precarietà: in esso non si penetra per una scelta alternativa rispetto alla guerra e alla violenza, né per la coincidenza fra contemplazione delle forme elette della natura ed esperienza amorosa, bensì con l'aspetto e gli abiti della guerra, così come al convegno amoroso con la persona amata Erminia si è recata non con un travestimento di pace e di grazia, ma come guerriera, quella guerriera che non è. La guerra occupa quanto più è possibile dei luoghi deputati dell'idillio: e soltanto la corsa cieca e irrazionale del cavallo può scoprire ancora, in un angolo sperduto e dopo tempo e spazio indefinitamente dilatati, ciò che ne rimane.

Ma il passaggio ai luoghi dell'idillio non può non presentare qualche altro segno che ancor più ne sottolinei l'eccezionalità: Erminia vi giunge attraverso il sonno, che deve liberarla dall'affanno, dall'angoscia, dal terrore, cioè da tutti questi sentimenti «tragici» che non si adatterebbero all'immobilità e alla contemplatività dell'idillio: «Cibo non prende già, ché de' suoi mali / sola si pasce e sol di pianto ha sete; / ma 'l sonno, che de' miseri mortali / è co' l suo dolce oblio posa e quiete, / sopi co' sensi i suoi dolori, e l'ali / dispiegò sovra lei placide e chete...». Il sonno riappare anche qui, su una linea di autorità letterarie e religiose, come pausa di rigenerazione, come momento di trapasso e di rinnovamento (allo stesso modo che Rinaldo consacrerà con la preghiera sul

monte Oliveto, all'alba, il suo riscatto morale e spirituale): durante il sonno, che è tuttavia ancora tormentato dalle immagini che sorgono dall'infermità amorosa di cui è preda Erminia, si compie la metamorfosi dei luoghi, si attua la trasformazione del quadro entro cui la donna è venuta a situarsi per la casualità della fuga non governata da nessun progetto della ragione o del sentimento. La pausa del sonno (e della notte) consente il ribaltamento del contesto: non più l'ombrese piante, l'antica selva, il deserto di presenze umane in cui si svolge la corsa folle del cavallo, l'unico suono delle lagrime e delle strida, ma i termini tradizionali della natura idillica, cioè il canto degli uccelli, il mormorare del fiume e del vento, i fiori: «Non si destò fin che garrir gli augelli / non senti lieti a salutar gli albori, / e mormorar il fiume e gli arboscelli, / e con l'onda scherzar l'aura e co i fiori».

In questa cornice i lamenti d'amore non hanno più luogo, e a poco a poco sono sommersi dal canto e dalla musica che competono all'idillio, cioè al mondo pastorale che raccoglie in sé, nel proprio *décor*, l'idillio:

Apre i languidi lumi e guarda quelli  
alberghi solitari de' pastori,  
e par le voce udir tra l'acqua e i rami  
ch'a i sospiri ed al pianto la richiami.

Ma son, mentr'ella piange, i suoi lamenti  
rotti da un chiaro suon ch'a lei ne viene,  
che sembra ed è di pastorali accenti  
misto e di boscarecce incolte avene.

(VII, 5-6)

L'avversativa segna il mutamento radicale di prospettiva e di ambiente: il suono che ode Erminia, non che essere un nuovo impulso al pianto, cioè alla condizione di amore impossibile entro le ferree strutture della guerra, rappresenta invece l'annuncio dell'altra dimensione, quella pastorale, che proprio dalla guerra è radicalmente distaccata, anzi, rispetto a essa, alternativa. Il pianto si acqueta, e, subito di fronte ai pastori, Erminia si affretta a smentire la sua apparenza di guerriera, a negare e respingere la figura e l'aspetto, che è, infatti, un travestimento, di partecipe del mondo delle armi, che in quello dell'idillio non può che porsi come violento contrasto, negazione, rischio di distruzione e di cancellazione (come accadrà, esemplarmente, all'arrivo di Ubaldo e Carlo armati nel palazzo di Armida):

Risorge, e là s'indrizza a passi lenti,  
e vede un uom canuto a l'ombre amene  
tesser fiscelle a la sua greggia a canto  
ed ascoltar di tre fanciulli il canto.

Vedendo quivi comparir repente  
l'insolite armi, sbigottir costoro;  
ma li saluta Erminia e dolcemente  
gli affida, e gli occhi scopre e i bei crin d'oro:  
'Seguite', dice, 'avventurosa gente  
al Ciel diletta, il bel vostro lavoro,  
ché non portano già guerra quest'armi  
a l'opre vostre, a i vostri dolci carmi'.

(VII, 6-7)

La dimensione dell'idillio (pastorale, in quanto questa ne è la forma deputata nell'ambito di cultura del Tasso, dopo l'esperienza dell'*Aminta*) ha chiuso ormai fuori da sé guerra e pianto amoroso, violenza di armi (non le innocue, imbelli, infinte armi che ha rivestito Erminia per esclusive ragioni d'amore) e tragicità di una condizione in cui il tipico sentimento di pace, quale è quello amoroso, non può avere sbocco e compimento finché durano le lotte e le battaglie (e proprio da questo scontro fra l'amore e le armi nasce la continua delusione degli amanti nel poema tassesco: l'amore non può avere spazio là dove domina la guerra, con le sue leggi di eroismo e di sangue, e se riesce ad aprirsi un margine d'esistenza, inevitabilmente si aggroviglia in equivoci, in scambi di persona, in incomprensioni e travestimenti, per giungere fino a scambiare le parti con la violenza stessa e con i gesti della guerra, come dimostra esemplarmente non soltanto il duello fra Tancredi e Clorinda, ma anche la vicenda di Erminia travestita con le armi di Clorinda e scambiata per la guerriera, mentre cerca di avvicinarsi e raggiungere la persona amata: cioè, per una nemica, appunto).

Il nuovo giorno, il canto degli uccelli, il mormorare delle acque e delle fronde, il suono delle «boscarecce inculte avene» e il canto dei tre fanciulli costituiscono la scenografia della metamorfosi, e la garanzia, al tempo stesso, che il rifugio della pace è effettivamente attinto, come per opera di magia. Erminia si meraviglia che il luogo dell'idillio pastorale sia rimasto intatto dalla violenza della guerra: e la risposta dell'«uom canuto» non potrebbe essere più esplicita nel denunciare, al tempo stesso, la precarietà di tale serenità e idillicità e le ragioni ideologi-



che che spiegano la conservazione dello spazio intatto dalle armi e dal sangue e dal furore delle spade:

D'ogni oltraggio e scorno  
la mia famiglia e la mia greggia illese  
sempre qui fur, né strepito di Marte  
ancor turbò questa remota parte.

O sia grazia del Ciel che l'umiltade  
d'innocente pastor salvi e sublime,  
o che, sì come il folgore non cade  
in basso pian ma su l'eccelse cime,  
così il furor di peregrine spade  
sol de' gran re l'altre teste opprime,  
né gli avidi soldati a preda alletta  
la nostra povertà vile e negletta.

Altrui vile e negletta, a me sì cara  
che non bramo tesor né regal verga...

(VII, 8-10)

La salvezza del luogo dell'idillio dalle armi e dalla guerra è, insieme, miracolo divino e conseguenza della condizione sociologica di chi lo abita: non si tratta soltanto, come nell'*Aminta* e, dopo, nella prosecuzione del discorso del pastore, della contrapposizione fra la semplicità naturale, che è ultima erede e traccia della spontaneità e della naturalezza della vita nell'età dell'oro, e gli inganni, le ambizioni, le tortuosità, gli infingimenti delle corti, ma di una «povertà vile e negletta» che, sola, può garantire dal furore delle armi e dall'avidità dei soldati. L'idillio non è più una mascherata bucolica per chi è stanco della corte, ma sa che nella corte può sempre ritornare, quando decida di dismettere gli abiti pastorali e di cessarne la finzione: è lo spazio di chi vive in «povertà vile e negletta», poiché l'esistenza dell'idillio non può, nella guerra, essere esclusivamente il frutto di una scelta esistenziale, non è un fatto pacifico, ma è sottoposto alla sanzione di chi detiene il potere e porta le armi. È necessaria una totale uscita dalla storia per poter attingere il luogo dell'idillio: è, appunto, un'altra dimensione, come già ha dimostrato il modo dell'ingresso in esso di Erminia, portata dall'arbitrio del cavallo in fuga, attraverso l'antica selva, la notte, il sonno, ma non soltanto in senso geografico e ideale, quanto anche in senso sociologico.

La contrapposizione fra lo spazio della storia, dove sono le «peregrine spade» e gli «avidì soldati», e quello dell'idillio, dove stanno l'uomo



canuto e i tre fanciulli e la greggia, si gioca sull'opposizione fra «de gran re l'altre teste» e «l'umiltade / d'innocente pastor», fra la preda che alletta i soldati e la «povertà vile e negletta» in cui si trova il pastore con i figli. Tanto è vero che l'esperienza della corte è, per il pastore, quella dell'andata in città, dell'abbandono dello spazio bucolico per una diversa fortuna, per un'ascesa di carattere sociale. Lo muove il disprezzo per la «povertà vile e negletta», per il lavoro del pastore, e, insieme, lo spinge l'ambizione di fare carriera, uscendo dalla condizione subalterna (reale, quindi, non già soltanto infinta secondo lo schema dell'astrazione pastorale e arcadica) di pastore:

Tempo già fu, quando più l'uom vaneggia  
ne l'età prima, ch'ebbi altro desio  
e disdegnai di pasturar la greggia;  
e fuggii dal paese a me natio,  
e vissi in Menfi un tempo, e ne la reggia  
fra i ministri del re fui posto anch'io,  
e benché fossi guardian de gli orti  
vidi e conobbi pur l'inique corti.

Pur lusingato da speranza ardita  
soffrii lunga stagion ciò che più spiace;  
ma poi ch'insieme con l'età fiorita  
mancò la speme e la baldanza audace,  
piansi i riposi di quest'umil vita  
e sospirai la mia perduta pace,  
e dissi: "O corte, a Dio". Così, a gli amici  
boschi tornato, ho tratto i dì felici.

(VII, 12-13)

La polemica contro la corte riecheggia, sì, pagine famose della favola pastorale di Aminta, ma qui l'accento è posto, dal Tasso, non tanto sull'iniquità della corte per intrighi e tradimenti e malignità di cortigiani, quanto sull'iniquità della condizione di servo, che ha perduto la libertà e la pace della sua originaria condizione di povero pastore. La speranza dell'età giovanile fa sopportare al pastore diventato cortigiano la condizione di servo: ma l'attesa della carriera è delusa, per il pastore non è possibile giungere a più alti fastigi di quelli del «guardiano degli orti». Il distacco fra il luogo dell'idillio e il luogo della storia si conferma anche per questa vicenda del pastore-cortigiano: non si esce fuori della propria condizione, per quanta speranza e ambizione si abbiano, e per quanto si sia disposti a sacrificare la pace e i beni della vita naturale.

La conoscenza, che è legata con la corte e con il mondo della storia, è quella negativa del male del mondo: di fronte a essa sta la «perduta pace» della vita pastorale, quella che l'interlocutore di Erminia espone come modo e progetto e ideologia di vita prima di narrare la sua vicenda di cortigiano fallito:

Spengo la sete mia ne l'acqua chiara,  
che non tem'io che di venen s'asperga,  
e questa greggia e l'orticel dispensa  
cibi non compri a la mia parca mensa.

Ché poco è il desiderio, e poco è il nostro  
bisogno onde la vita si conservi.  
Son figli miei questi ch'addito e mostro,  
custodi de la mandra, e non ho servi.  
Così me 'n vivo in solitario chiostro,  
saltar veggendo i capri snelli e i cervi,  
ed i pesci guizzar di questo fiume  
e spiegar gli augelletti al ciel le piume.

(10-11)

La celebrazione della propria condizione è parallela al rifiuto della vita nella corte (che pure non è stata ancora nominata, ma che qui appare come anticipazione, in trasparenza, per allusione): il proprio orticello si contrappone alla carica di «guardian de gli orti» esercitata nella corte; la condizione di «servo» nella corte dà senso all'informazione sul fatto che egli non ha servi, ma i suoi figli si occupano di custodire il gregge; il pianto e la sopportazione nella corte e l'iniquità di essa hanno il risvolto non soltanto della pace, ma anche della contemplazione della vita della natura; il pericolo e l'ansia continua e l'insicurezza dell'esistenza cortigiana si contrappongono alla sicurezza della vita pastorale, che non lascia mai mancare i mezzi del sostentamento, anche se si tratta di una condizione «vile e negletta» di povertà. Nel mondo della natura è assente anche il commercio («cibi non compri»), cioè il denaro, l'economicità: tutto vi è naturalmente prodotto, al di fuori dello scambio e del rapporto economico, in un'assoluta autarchia.

Il vecchio pastore può compiere la sua scelta del luogo dell'idillio dopo che ha conosciuto le corti, può, cioè, ritornare alla sua situazione e condizione originaria proprio perché il suo spazio è quello dell'idillio, è l'ambito arcadico in senso strettamente biografico e sociologico: per chi, invece, appartiene ad altre dimensioni sociologiche, ovvero al dominio

della storia (della guerra), sia pure in modo indipendente dalla volontà e dalla scelta, l'idillio non è permesso se non come occasione straordinaria della fortuna, ed è, in ogni modo, provvisorio. Erminia «dopo molto pensar, consiglio prende / in quella solitudine secreta / insino a tanto almen farne soggiorno / ch'agevoli fortuna il suo ritorno». Non è neppure ipotizzabile, per Erminia, il rifugio stabile (se non definitivo, almeno fino alla conclusione della guerra) nello spazio bucolico: il «ritorno» (che non è neppure precisato: dove?) non è posto in dubbio, cioè Erminia non immagina nemmeno di non rientrare nel mondo che è suo, quello dei re, dei guerrieri, delle gemme e dell'oro di cui, pur nel travestimento bello, è ancora carica, anche se pur dichiara fortunato il pastore che ha trovato rifugio e pace nel luogo dell'idillio:

O fortunato,  
 ch'un tempo conoscesti il male a prova,  
 se non t'invidii il Ciel sì dolce stato,  
 de le miserie mie pietà ti mova;  
 e me teco raccogli in così grato  
 albergo ch'abitar teco mi giova.  
 Forse fia che 'l mio core infra quest'ombre  
 del suo peso mortal parte disgombrare.

Ché se di gemme e d'or, che 'l vulgo adora  
 sì come idoli suoi, tu fossi vago,  
 potresti ben, tanto n'ho meco ancora,  
 renderne il tuo desio contento e pago.

(VII, 15-16)

Fortunato, sì, è detto il pastore nell'allocuzione di Erminia, ma questa non esita a contrapporre all'esaltazione della povertà, della parca mensa, dell'indifferenza per la ricchezza, che il vecchio ha fatto, l'ostentazione delle gemme e dell'oro che ella ancora porta con sé. I due mondi sono davvero incomunicabili: ciò significa che il rifugio fra i pastori non è, per Erminia, che un travestimento, che si contrappone strutturalmente a quello di guerriera, che l'ha portata proprio a varcare i confini dell'Arcadia, ma che non può durare, anzi non riesce neppure a celare davvero la condizione regale della donna:

La fanciulla regal di rozze spoglie  
 s'ammanta, e cinge al crin ruvido velo;  
 ma nel moto de gli occhi e de le membra  
 non già di boschi abitatrice sembra.

Non copre abito vil la nobil luce  
e quanto è in lei d'altero e di gentile,  
e fuor la maestà regia traluce  
per gli atti ancor de l'essercizio umile.

(VII, 17-18)

La mascherata pastorale denuncia subito la sua artificiosità, si dimostra di un'estrema, quasi patetica fragilità: ma non già perché sulla semplicità bucolica prevalga l'artificio dell'intelligenza (come accade, in qualche misura, nell'*Aminta*), quanto perché il travestimento non resiste di fronte al fatto che chi lo porta è «fanciulla regal», dotata di «maestà regia», cioè appartiene a quel mondo del potere di cui l'idillio è, qui, davvero l'alternativa. L'idillio può ospitare la «fanciulla regal», ma non può esserne la patria vera: si contrappone al mondo delle corti e alle armi e ai re, e, quando qualcuno di quel mondo partecipe vi capita, non può veramente mimetizzarlo e accoglierlo in sé. Non c'è fuga, insomma, dal mondo della guerra, dai soldati avidi, dalle «peregrine spade» per Erminia, ed ella sa benissimo che così stanno inevitabilmente le cose, né pretende più di una parentesi nei suoi affanni, di una tregua e di una pausa nelle sue angosce e nelle sue ansie.

Erminia compie le azioni inerenti alla vita pastorale («Guida la greggia a i paschi e la riduce / con la povera verga al chiuso ovile, / e da l'irsute mamme il latte preme / e 'n giro accolto poi lo stringe insieme»), ma soltanto perché sono parte della mascherata provvisoria. L'impossibilità dell'effettivo rifugio nell'idillio si chiarisce soprattutto nell'improbabilità di Erminia nelle vesti umili e negli atti consueti dell'esistenza pastorale: ed è, sì, certo che il Tasso vede il problema dal punto di vista di chi è partecipe del mondo dei re e degli eroi, quindi insiste sull'impossibilità, per la maschera pastorale, di coprire la vera natura e l'autentica condizione della «fanciulla regal», ma la sua è pure la denuncia della fine dell'illusione bucolica come spazio frequentabile dopo la stanchezza e la sazietà delle corti e delle lotte, delle guerre e degli intrighi. Il mondo pastorale è praticabile unicamente da parte di chi vi è nato e vi è sociologicamente legato: se vi giunge, miracolosamente, l'estraneo (il sociologicamente estraneo) contro la protezione del Cielo e contro il calcolo delle probabilità e dell'interesse, che respinge e dimentica la povertà dei pastori, sarà il suo un breve intervallo nella vita entro le regge e la storia che sola è sua.

Tanto è vero che Erminia non farà altro che sfogare il tormento



amoroso che le è proprio anche sotto gli abiti pastorali: cioè, non raggiunge la pace, perché non può effettivamente entrare nello spazio dell'idillio, né arriva a una visione dell'amore come «pace» contrapposto alle armi. Il suo è un amore contraddetto, che ha una vicenda drammatica, adeguata alla tragicità della guerra, alla quale Erminia è legata per la sua condizione regale, che neppure bene si può mascherare nel luogo dell'idillio pastorale: per questo interpreta in senso doloroso e amaro il gioco amoroso dei nomi scritti sulla corteccia degli alberi che ben altro significato di appagamento e di letizia avevano avuto nell'*Orlando furioso*, e, anzi, sposta e complica il gesto, scrivendovi anche i casi tristi e le vicende di pena e di impossibilità che costituiscono il senso stesso del proprio amore per Tancredi:

Sovente, allor che su gli estivi ardori  
giacean le pecorelle a l'ombra assise,  
ne la scorza de' faggi e de gli allori  
segnò l'amato nome in mille guise,  
e de' suoi strani ed infelici amori  
gli aspri successi in mille piante incise,  
e in rileggendo poi le proprie note  
rigò di belle lagrime le gote.

(VII, 19)

Non che essere il segno della felicità amorosa, il gesto di incidere i nomi e le vicende dell'amore sugli alberi diviene ulteriore motivo di disperazione e di pianto (e, inoltre, Erminia non può intrecciare al nome di Tancredi il suo, perché, appunto, il suo è un amore inappagato e inappagabile, solitario, pieno soltanto di «aspri successi»): anche accanto al gregge che è il simbolo del luogo pastorale in cui è rifugiata, anche nella serenità della natura, nello spazio dell'idillio.

Per questa estraneità di natura, che è ben più profonda di quella dell'aspetto esteriore, che rende improbabile e del tutto incredibile il travestimento bucolico, Erminia compie sì i gesti del lavoro arcadico di mungere le pecore e di preparare i formaggi, ma essi non sono che il rito pastorale subito cancellato, come l'abito rozzo dalla «maestà regia», per la frequentazione del suo autentico ambito esistenziale, che è quello tragico della guerra (delle armi come, in particolare, per lei, dell'amore): nell'ottimismo arcadico, dove, come l'*Aminta* insegna, anche la morte è una pura finzione, è un equivoco, e chi muore rinasce dalla morte, ricomponendo l'ordine che, per un istante, è apparso interrotto, e dove

l'amore, anche se è respinto e condannato e condotto fino alla disperazione degli amanti, tuttavia arriva sempre al lieto fine dell'unione felice che risarcisce ogni pena, Erminia inserisce l'inappagamento e la tristezza che non possono avere riscatto e salvezza, e la morte che ella immagina per sé non è soltanto una finzione patetica, ma è il vero segno sotto cui si colloca la sua vicenda:

Indi dicea piangendo: — In voi serbate  
questa dolente istoria, amiche piante;  
perché se fia ch'a le vostr'ombre grate  
già mai soggiorni alcun fedele amante,  
senta svegliarsi al cor dolce pietate  
de le sventure mie sì varie e tante,  
e dica: 'Ah troppo ingiusta empia mercede  
diè Fortuna ed Amore a sì gran fede!'

Forse averrà, se 'l Ciel benigno ascolta  
affettuoso alcun prego mortale,  
che venga in queste selve anco tal volta  
quegli a cui di me forse or nulla cale:  
e rivolgendo gli occhi ove sepolta  
giacerà questa spoglia inferma e frale,  
tardo premio conceda a i miei martiri  
di poche lagrimette e di sospiri:

onde se in vita il cor misero fue,  
sia lo spirito in morte almen felice,  
e 'l cener freddo de le fiamme sue  
goda quel ch'or godere a me non lice. —

(VII, 20-22)

Il conforto e l'appagamento dell'amore possono immaginarsi, da Erminia, soltanto postumi, dopo la morte: cioè, il luogo dell'idillio stesso potrà recuperare la sua positività soltanto quando tutta la reale vicenda d'amore della gente di stirpe regale sarà davvero conclusa nel sigillo definitivo della morte, e, «in queste selve» potrà, allora, capitare colui a cui, forse, nulla importa di Erminia, e proprio nella separazione irrimediabile si potrà attuare quella corrispondenza amorosa a cui lo spazio dell'idillio bucolico è deputato, ma che non si può in nessun modo adattare a chi partecipa del mondo delle corti, della guerra, della storia.

Anche il luogo dell'idillio, cioè, non può non diventare spazio del tragico per Erminia e per Tancredi: e, quando di nuovo, sia pure non più nella forma arcadica e pastorale, l'idillio parrà riaprire le sue forme

nella *Gerusalemme liberata*, a conferma non si tratterà mai di una regione effettivamente praticabile, ma di una finzione o di un effetto di magia, e si confermerà per questa via l'impossibilità definitiva di esso. Il bosco che è prossimo al campo cristiano è, in questa prospettiva di rappresentazione, non già il luogo dei pastori, ma quello delle streghe e dei demoni:

Sorge non lunge a le cristiane tende  
tra solitarie valli alta foresta,  
foltissima di piante antiche, orrende,  
che spargon d'ogni intorno ombra funesta.  
Qui, ne l'ora che 'l sol più chiaro splende,  
è luce incerta e scolorita e mesta,  
quale in nubilo ciel dubbia si vede  
se 'l dì a la notte o s'ella a lui succede.

Ma quando parte il sol, qui tosto adombra  
notte, nube, caligine ed orrore  
che rassembra infernal, che gli occhi ingombra  
di cecità, ch'empie di tema il core;  
né qui gregge od armenti a' paschi, a l'ombra  
guida bifolco mai, guida pastore,  
né v'entra peregrin, se non smarrito,  
ma lunge passa e la dimostra a dito.

Qui s'adunan le streghe, ed il suo vago  
con ciascuna di lor notturno viene;  
vien sovra i nemi, e chi d'un fero drago,  
e chi forma d'un irco informe tiene:  
concilio infame, che fallace imago  
suol allettar di desiato bene  
a celebrare con pompe immonde e sozze  
i profani conviti e l'empie nozze.

(XIII, 2-4)

La prossimità della guerra fa sì che la foresta sia lo spazio degli accoppiamenti bestiali delle streghe e dei demoni che hanno l'aspetto di drago o di caprone: è il luogo del concilio infernale, della contronatura, dello stravolgimento della natura (umana, animale, poi, dopo l'incanto di Ismeno, anche arborea). Espressamente greggi, pastori, contadini sono esclusi dalla foresta infernale. Gli alberi, che costituiscono il comune scenario arcadico, sono invece lo scenario dello spettacolo demoniaco.

È legittima conseguenza, quindi, che il luogo rappresenti, per il di più di magia «nera» di Ismeno, lo spazio dell'inganno, dell'apparenza

che si muta continuamente nell'opposto, della labilità degli aspetti e degli spettacoli, che si svolgono individuati a seconda della spettatore: i dati comuni dell'idillio ricompaiono, ma separati, stravolti, trasferiti a un eccesso di tragicità che è, tuttavia, finzione, ma finzione che dissolve definitivamente ogni figura d'idillio. Tancredi, che vi entra, incontra fiamme, tuoni, terremoti, nuvole, notte, inverno, ombra, e, alla fine, anche l'apparenza della tranquillità e della pace (che è proprio l'inganno più sottile), e, in questa, lo scenario dell'ultimo spettacolo, quello decisivo, che gli è preparato dalla magia di Ismeno: un'architettura lucida, razionalmente disposta, quale è quella che, dall'*Arcadia* del Sannazaro all'*Hypnerotomachia Poliphili*, tante volte l'ambito pastorale ha disegnato e costruito come lo spazio dell'arte nel cuore della natura: «Al fine un largo spazio in forma scorge / d'anfiteatro, e non è pianta in esso, / salvo che nel suo mezzo altero sorge, / quasi eccelsa piramide, un cipresso». Il tronco del cipresso (di un albero funebre, non ignoto certamente, in questa significazione, al Sannazaro, ma qui con un'accentuata allusività funeraria) è segnato da parole: proprio come i tronchi su cui Erminia ha scritto il nome di Tancredi e le vicende dolorose del suo amore in un'altra foresta, cioè in un altro luogo deputato dell'idillio che, in realtà, per lei è luogo di pianti e di dolori e di fantasie funebri, e con un messaggio d'amore anch'esso, di quell'amore postumo dell'amante infelice e non riamato che, dopo la morte, lascia testimonianza e messaggio della triste condizione e dell'avversa sorte amorosa che ebbe in vita:

Nel mirar s'accorge  
ch'era di vari segno il tronco impresso,  
simili a quei che in vece usò di scritto  
l'antico già misterioso Egitto.

Fra i segni ignoti alcune note ha scorte  
del sermon di Soria ch'ei ben possiede:  
'O tu che dentro a i chiostri de la morte  
osasti por, guerrier audace, il piede  
deh! se non sei crudel quanto sei forte,  
deh! non turbar questa secreta sede.  
Perdona a l'alme ormai di luce prive:  
non dèe guerra co' morti aver chi vive'.

(XIII, 38-39)

È anche questa una figura stravolta dell'idillio, una parodia dell'i-



dillio, come, poi, il tronco che parla con la voce di Clorinda e che sanguina al colpo di spada di Tancredi. La spada portata nello spazio dell'idillio, quale è quello determinato da foresta e spiazzo e tronco inciso di parole, rivela la ferita tragica che la natura dell'idillio ha subito e ancora subisce a opera della guerra: alberi che sanguinano e parlano con la voce dolente dei morti, ovvero uno spazio di dolore e di crudeltà e di magia che ha sostituito lo spazio deputato della vita serena e della pace. Tancredi ha la rivelazione della natura colpita a morte dalla guerra, tanto da portare in sé le morti violente, il sangue, le ferite: «A gli alberi dà vita / spirito uman che sente e che ragiona. / Per prova sollo; io n'ho la voce udita / che nel cor flebilmente ancor mi suona. / Stilla sangue de' tronchi ogni ferita, / quasi di molle carne abbian persona...». La selva è una selva di morti, l'architettura geometrica e razionale, che costituisce la scenografia dell'ultimo e supremo spettacolo che la magia offre a Tancredi, è approntata per uno spettacolo che va al di là del tragico stesso, perché rappresenta la lotta del vivo con i morti, la violenza della guerra che si esercita ancora oltre la morte, senza rispettarne i confini, e fa risorgere il sangue dalle ferite che già una volta ha aperto, e proprio nel luogo dell'idillio, nello spazio della natura (non più incontaminata e pura, ma corrotta a fondo dalla guerra e dalla violenza). La delusione della natura è anche la delusione definitiva dell'amore: Tancredi ferisce una seconda volta Clorinda, cioè cerca, per la seconda volta senza riconoscerla, di uccidere la donna che ama.

Lo spazio dell'idillio, ove non sia quello separato per esclusive ragioni sociologiche (la «povertà vile e negletta») dal luogo della storia e della guerra, che si è, in realtà, allargato geograficamente tanto da non ammettere più nulla fuori di sé, se non, appunto, in senso ideale e non reale, è occupato dal demoniaco, cioè è esattamente capovolto nelle ragioni e nelle funzioni e nei caratteri, e, correlativamente, è aperto alla violenza e alle armi, alle asce dei costruttori di macchine per l'assedio come alla spada di Tancredi o all'audacia di Alcasto. Se ricompare al di là della guerra e della violenza, sarà possibile soltanto per una separazione che è ancora più radicale di quella sociologica del buon vecchio pastore che ospita Erminia fuggitiva: quella della magia; e, allora, l'idillio si porrà come autentica alternativa totale alla guerra, ma quanto mai fragile e precaria, e il segno sotto cui sarà posto sarà proprio quello dell'inevitabile istantaneità della pace e del piacere che esso offre, combattuto com'è dal tempo (cioè, dalla storia, così come dalla società e dalla

storia è stato distrutto lo stato felice dell'età dell'oro, come il Tasso espone nel celebre coro dell'atto primo dell'*Aminta*), dell'esiguità della durata, dell'impossibilità di un'effettiva e continuata separazione dal mondo della guerra, della violenza, del dovere.

Intorno a Rinaldo si concreta e si raccoglie quest'altra, magica, manifestazione dell'idillio: nell'isoletta sull'Oronte, anzitutto. È un'isola, appunto: cioè un luogo separato per definizione, e isola sarà poi anche il luogo di Armida, nel cuore dell'oceano, proprio a confermare l'eccezionalità della pace e del diletto che vi si incontrano e che vi regnano. Rinaldo ne è conquistato, pur provenendo in armi dalla guerra, pronto, per di più, ad affrontare nuove lotte per Armida:

Come è là giunto, cupido e vagante  
volge intorno lo sguardo, e nulla vede  
fuor ch'antri ed acque e fiori ed erbe e piante,  
onde quasi schernito esser si crede,  
ma pur quel loco è così lieto e in tante  
guise l'alletta ch'ei si ferma e siede,  
e disarmo la fronte e la ristaura  
al soave spirar di placid'aura.

(XIV, 59)

Rinaldo ha letto l'iscrizione che in lettere d'oro è scritta sulla colonna eretta sulla riva dell'isoletta: «O chiunque tu sia, che voglia o caso / peregrinando adduce a queste sponde, / meraviglie maggior l'orto o l'occase / non ha di ciò che l'isoletta asconde». Venendo dalla guerra, la presentazione tipicamente idillica e arcadica dell'iscrizione (autorizzata dalla tradizione e riproposta nella *Gerusalemme* stessa, più volte, a cominciare dal nome e dalla vicenda amorosa iscritta da Erminia sui tronchi degli alberi, per continuare poi con le parole che sono incise sul tronco del cipresso solitario che Tancredi incontra nel centro della selva incantata) posta all'ingresso del luogo dell'idillio non riesce immediatamente comprensibile a Rinaldo: e soltanto in un secondo tempo, dopo essersi immerso nella bellezza e nella quiete della natura restaurata contro le offese della guerra e della storia, Rinaldo comprenderà che la meraviglia autentica del luogo è costituita dall'idillicità fuori della guerra e delle contese. La natura incontaminata e quieta, cioè, è per Rinaldo qualcosa di straordinario, che dapprima gli riesce talmente fuori di ogni norma da pensare di essere stato schernito: quando la pace dell'idillio, finalmente, lo conquista, allora si libera dell'elmo, cioè del sim-

bolo della guerra, e si arrende alle immagini di serenità e di riposo. Ma l'idillio è (in qualche modo tragicamente e disperatamente) il frutto di magia: non è effettivamente il luogo della natura non colpita dalla violenza, ma è una finzione, un inganno, e ha in sé l'estrema precarietà di ciò che è esito di artificio, e non può durare nel suo splendore. Il luogo della pace e della gioia e dell'amore non ha la sicurezza e la garanzia sociologica di quello che Erminia ha potuto raggiungere, lei sì di stirpe regale e armata delle armi di Clorinda, ma fragile donna innamorata, capitata nel mezzo della guerra per un destino di fughe, di battaglie, di amori infelici: dove giunge un eroe quale è Rinaldo, non può aversi altro che una rappresentazione ovvero uno spettacolo dell'idillio, una recitazione della tranquillità e della quiete, a cui corrispondono l'estrema violenza fatta sugli eventi e sulla storia, quale è quella della magia, la forzata metamorfosi ovvero il capovolgimento della realtà. Perché Rinaldo possa praticarlo, l'idillio deve, in qualche modo, essere finzione e invenzione, non realtà: illusione, cioè, che ben poco basta a dissolvere. Non ha più stabilità, durata, concreta sistemazione geografica o ideologica, ma è il risultato di un'operazione contro la natura: per supremo paradosso, la quiete e la bellezza della natura sono l'effetto di quel supremo artificio che è la magia:

Il fiume gorgogliar fra tanto udìo  
con novo suono, e là con gli occhi corse,  
e mover vide un'onda in mezzo al rio  
che in se stessa si volse e si ritorse;  
e quindi alquanto d'un crin biondo uscìo,  
e quindi di donzella un volto sorse,  
e quindi il petto e le mammelle, e de la  
sua forma infin dove vergogna cела.

Così dal palco di notturna scena  
o ninfa o dea, tarda sorgendo, appare.  
Questa, benché non sia vera sirena  
ma sia magica larva, una ben pare  
di quelle che già presso a la tirrena  
piaggia abitâr l'insidioso mare;  
né men ch'in viso bella, in suono è dolce,  
e così canta, e 'l cielo e l'aure molce.

(XIV, 60-61)

Spettacolo, quindi, è l'apparizione della sirena: ma spettacolo di una finzione, artificio che si aggiunge ad artificio, meraviglioso che mol-

tiplica il meraviglioso, se è vero che la «donzella» apparsa a Rinaldo non è «vera sirena», ma «magica larva», cioè non appartiene al favoloso della mitologia classica, ma ne è un'imitazione, che deriva da un atto di magia. La bellezza della ragazza, l'apparizione lentissima, analiticamente descritta, di lei, la dolcezza della sua voce nel canto, sono perfettamente adeguate al «soave spirar di placid'aura», agli antri, alle acque, ai fiori, alle erbe, alle piante: ma tutto è frutto di magia, così come (e di qui si comprende molto bene) tutto lo spazio dell'idillio, e la quiete e la serenità e il diletto che ne derivano. Spettacolo è il sorgere della «donzella» dalle onde del fiume, ma è, per così dire, spettacolo che si svolge su un altro spettacolo: la scenografia mitologica non è che la finzione primaria che sta sotto quella finzione aggiunta che è l'operazione della magia, capace di formare la bellezza della sirena a similitudine delle «vere» sirene «che già presso a la tirrena / piaggia abitâr l'insidioso mare». La magia illude e supera il canone dell'imitazione: imita ciò che è favoloso, mitologico, e questo per poter effettivamente formare quella scena d'idillio che è ormai possibile soltanto nell'artificio supremo del meraviglioso di magia.

Il canto della sirena presenta il risvolto di precarietà che ha, inevitabilmente, l'idillio:

O giovenetti, mentre aprile e maggio  
v'ammantan di fiorite e verdi spoglie,  
di gloria e di virtù fallace raggio  
la tenerella mente ah non v'invoglie!  
Solo chi segue ciò che piace è saggio,  
e in sua stagion de gli anni il frutto coglie.  
Questo grida natura. Or dunque voi  
indurarete l'alma a i detti suoi?

Folli, perché gettate il caro dono,  
che breve è sì, di vostra età novella?  
Nome, e senza soggetto idoli sono  
ciò che pregio e valore il mondo appella.  
La fama che invaghisce a un dolce suono  
voi superbi mortali, e par sì bella,  
è un'eco, un sogno, anzi del sogno un'ombra,  
ch'ad ogni vento si dilegua e sgombra.

Goda il corpo sicuro, e in lieti oggetti  
l'alma tranquilla appaghi i sensi frali;  
oblii le noie andate, e non affretti  
le sue miserie in aspettando i mali.



Nulla curi se 'l ciel tuoni o saetti,  
minacci egli a sua voglia e infiammi strali.  
Questo è saver, questa è felice vita:  
sì l'insegna natura e sì l'addita.

(XIV, 62-64)

L'artificio della magia che ha creato lo spazio dell'idillio è, per supremo inganno dell'opera di magia, dichiarato volere, opera, rinnovamento dello stato di natura: la natura è richiamata due volte, con un'indicazione estremamente costrittiva («questo grida natura»; «sì l'insegna natura e sì l'addita»), a fornire la profonda ragione ideologica dell'esortazione ad abbandonare il mondo della storia e la società e a ricostituire i principi e i comportamenti del tutto anarchici dell'età dell'oro. Ma la motivazione della scelta dell'idillio non è tanto l'assoluto valore che esso porta con sé, di sincerità, di spontaneità, di semplicità, di non economicità, quale il coro del primo atto dell'*Aminta* aveva celebrato: sì, il piacere è ancora il fine della vita idillica, ma esso va perseguito nella prospettiva di una fuga del tempo che ha ormai collocato sotto il proprio dominio anche lo spazio dell'idillio, che non è più separato dall'ansia della fine, non è più assoluto e libero, ma è come costretto e serrato dall'angustia del tempo che gli è concesso per la brevità della giovinezza, ed è, quindi, in qualche modo reso affannoso da tale esiguità e fragilità di età.

L'idillio finisce ad apparire un istante conquistato per la virtù breve della giovinezza contro il tempo e contro i mali del mondo e le «noie andate» e le miserie e le minacce del cielo e, insomma, i principi etici e religiosi, da un lato; dall'altro, come l'alternativa totale all'azione nella storia e nella società, cioè alla gloria, alla fama, a ciò che «pregio e valore il mondo appella». L'anarchia dell'età dell'oro è ormai corrosa da ogni parte da un mondo che pregia l'azione (la guerra) e la virtù (il comportamento etico nella società), e viverla è soltanto possibile per il tempo breve della giovinezza. L'argomento della sirena in favore del piacere non può, quindi, celebrarlo come uno stato, come una durata, ma soltanto come una precarietà che è più dolce e felice dell'opposta precarietà della fama e della virtù. Anche i valori della storia sono «un'eco, un sogno, anzi del sogno un'ombra», cioè sono segnati dalla fragilità, dall'esiguità della durata nel tempo, dall'inconsistenza, non meno del «caro dono» della giovinezza, che è così breve. Il vantaggio dell'idillio è di carattere esclusivamente quantitativo: appaga meglio, dà una più certa

felicità, pur nella brevità a cui anch'esso è sottoposto. L'idillio è un punto fra le «noie andate» e i mali futuri, è l'istante colto a dispetto delle seduzioni della storia e del mondo e della religione e dell'etica. La contestazione nei confronti della guerra e della vita sociale e dei valori che ne sono stati espressi avviene come demistificazione della pretesa di durata, dell'eternità di cui affermano di essere dotati: in realtà, eco, sogno, ombra di sogno sono quei valori, non hanno affatto il pregio di una stabilità maggiore di quella della giovinezza e del piacere e dell'appagamento dei sensi, che pure sono dichiarati «frali».

Tutto il *décor* dell'idillio allude, allora, a questa condizione di precarietà e di fragilità: la separazione del luogo dell'idillio deve essere sottolineata dalla condizione di isola, il dominio del piacere e della giovinezza è breve, non più che l'istante di un presente compreso fra due ordini diversi di miserie e di mali, onde l'invito ad appagare i sensi riguarda proprio l'attimo fuggente, poiché del resto, non è possibile neppure in altri ordini di valori e di operazioni attingere nessuna durata effettiva (e neppure la gloria e la fama possono vantare una persistenza maggiore, sottoposte, come sono, a ogni vento che le fa dileguare e sparire). Un'isola è anche l'altro luogo magico dell'idillio, quello che costituisce il regno di Armida:

... S'asconde  
ne l'oceano immenso, ove alcun legno  
rado, o non mai, va de le nostre sponde,  
fuor tutti i nostri lidi; e quivi eletta  
per solinga sua stanza è un'isoletta.

Un'isoletta la qual nome prende  
con le vicine sue da la Fortuna.  
Quinci ella in cima a una montagna ascende  
disabitata e d'ombre oscura e bruna,  
e per incanto a lei nevole rende  
le spalle e i fianchi, e senza neve alcuna  
gli lascia il capo verdeggianti e vago,  
e vi fonda un palagio appresso un lago,

ove in perpetuo april molle amorosa  
vita seco ne mena il suo diletto.

(XIV, 69-71)

Quanto mutato è il luogo dell'idillio rispetto all'immagine che ne ha dato il Tasso nell'*Aminta* e nell'episodio di Erminia presso il povero

pastore: è l'isola remota, che ha bisogno di essere separata da uno spazio enorme di mare sconosciuto e non frequentato, e, in più, è disabitata, cioè non ammette più in sé nessuna effettiva e reale presenza bucolica, va difeso per opera di magia, facendo nevosi i fianchi della montagna su cui è istituito (una montagna, per di più, «d'ombre oscura e bruna», cioè tanto simile alla foresta che il mago Ismeno ha incantato, così come Armida incanta l'isola), si compendia in un «palagio», cioè in un'opera di architettura ovvero dell'arte, a denunciare ancora più chiaramente il carattere artificioso che ormai gli compete, soltanto la magia riuscendo a fonderlo ora che è stato cacciato e cancellato dalla possibilità di esistere nel mondo della storia e della guerra. La magia lo rende per definizione precario, fragile, sottoposto all'esorcizzazione: per questo non basta l'isoletta dell'Oronte, troppo vicina al teatro della guerra, e Armida sceglie l'isola lontana, nel centro dell'oceano, onde mettere quanto più spazio le è possibile fra la fabbrica magica del luogo dell'idillio e i rischi del disincanto, che pendono continuamente sull'opera di magia.

Le precauzioni di Armida per difendere il luogo dell'idillio (della natura, ma che è esito di artificio, e dell'amore, ma di cui è «vergognosa» e che conquista con l'inganno, nel sonno) risulteranno inutili di fronte a Carlo e a Ubaldo che, per incarico di Goffredo e con l'aiuto del mago di Ascalona e della Fortuna che guida la loro nave fino all'isoletta di Armida, si prefiggeranno il compito di vincere la magia della donna, di distruggerne gli artifici, di cancellare non soltanto le difese, ma anche gli aspetti della natura felice, di riportare Rinaldo alla guerra, spezzando l'amore con Armida. Carlo e Ubaldo sono due guerrieri che, esemplarmente, all'inizio della loro straordinaria navigazione e impresa, si cingono delle armi (anche se già sanno che non con esse potranno vincere le magie di Armida): «Erano essi già sorti e l'arme intorno / a le robuste membra avean già messe...»; e un'altra arma ancora, lo scudo di adamante, il mago di Ascalona dà loro, efficace a sconfiggere Armida e ogni pericolo o inganno della magia della donna. In più, il mago di Ascalona fornisce i due guerrieri di tutte le notizie e gli strumenti necessari per distruggere il regno dell'idillio e dell'amore: la verga che domerà serpenti, leoni e orsi, la pianta del labirinto del palazzo di Armida, lo scudo, appunto, che servirà per far rinsavire Rinaldo, l'assicurazione che l'uscita dal dominio di Armida sarà senza problemi, sicura; e, ancora, l'avvertimento a non bere alla fontana del riso, a non assaggiare le



vivande che saranno offerte ai guerrieri, a non ascoltare le lusinghe delle «donzelle infide», anzi a sprezzarle. I rappresentanti del mondo della guerra non potranno che avere certo il successo nella loro impresa di distruzione dell'idillio, che nulla potrà veramente difendere e salvare: diventato opera di magia, non per questo è più sicuro, anzi appare di un'estrema fragilità, di una totale debolezza. Neppure nel cuore dell'oceano può difendersi, nella solitudine, contro la somma delle forze «positive» che gli congiurano contro: il mago di Ascalona, ben più potente di Armida, Ubaldo, esperto del mondo non già per sete di avventura, ma per «mercare» senno e virtù («Veduti Ubaldo in gioventezza e cerchi / vari costumi avea, vari paesi, / peregrinando da i più freddi cerchi / del nostro mondo a gli Etiopi accesi, / e come uom che virtute e senno merchi, / le favelle, l'usanze e i riti appresi; / poscia in matura età da Guelfo accolto / fu tra' compagni...»), ben lontano, quindi, da ogni ulissismo, pur nell'enciclopedismo dei suoi viaggi e delle sue conoscenze, il valoroso Carlo, la Fortuna stessa.

La virtù magica e l'amore di Armida sono ben deboli contro una così vasta e potente congiura: e già nelle parole di avvertimento e di ammaestramento del mago di Ascalona la fragilità del dominio dell'idillio appare evidente. È il più chiaro capovolgimento dei valori dello stato di natura, dell'idillio, dell'amore:

A piè del monte ove la maga alberga,  
sibilando strisciar novi pitoni  
e cinghiali arrizzar l'aspre lor terga  
ed aprir la gran bocca orsi e leoni  
vedrete; ma scotendo una mia verga,  
temeranno appressarsi ove ella suoni.  
Poi via maggior (se dritto il ver s'estima)  
si troverà il periglio in su la cima.

Una fonte sorge in lei che vaghe e monde  
ha l'acque sì che i riguardanti asseta;  
ma dentro a i freddi suoi cristalli asconde  
di toscó estran malvagità secreta,  
ch'un picciol sorso di sue lucide onde  
inebria l'alma tosto e la fa lieta,  
indì a rider uom move, e tanto il riso  
s'avanza alfin ch'ei ne rimane ucciso.

Lunge la bocca disdegnosa e schiva  
torcete voi da l'acque empie omicide,  
né le vivande poste in verde riva



v'allettin poi, né le donzelle infide  
 che voce avran piacevole e lasciva  
 e dolce aspetto che lusinga e ride;  
 ma voi, gli sguardi e le parole accorte  
 sprezzando, entrate pur ne l'alte porte.

Dentro è di muri inestricabili cinto  
 che mille torce in sé confusi giri,  
 ma in breve foglio io ve 'l darò distinto,  
 sì che nessun error fia che v'aggiri.  
 Siede in mezzo un giardin del labirinto  
 che par che da ogni fronde amore spiri;  
 quivi in grembo a la verde erba novella  
 giacerà il cavaliere e la donzella.

Ma come essa lasciando il caro amante  
 in altra parte il piede avrà rivolto,  
 vuo' ch'a lui vi scopriate, e d'adamante  
 uno scudo ch'io darò gli alziat al volto,  
 sì ch'egli vi si specchi, e 'l suo sembiente  
 veggia e l'abito molle onde fu involto,  
 ch'a tal vista potrà vergogna e sdegno  
 scacciar dal petto suo l'amore indegno.

(XIV, 73-77)

Il vagheggiamento dell'idillio come del luogo della pace, dell'incontaminatazza della natura, dell'amore, è capovolto, nelle parole del mago di Ascalona, nell'opposta rappresentazione dell'indegnità, del vizio, dell'inganno, della morte dell'anima. Con un linguaggio fortemente impressivo, il mago, custode dell'ordine della natura contro Ismeno e la «magia nera» e i demoni, guida di Ubaldo e di Carlo nelle caverne della terra da cui hanno origine i fiumi e i minerali e le pietre preziose, esprime la condanna dell'idillio come il luogo della natura e dell'amore, e collabora così alle istituzioni, alla legge della guerra, alla norma, contro quell'estremo dominio dell'anarchia naturale che Armida, per forza di magia, ha fondato, non essendovi più altro modo di resuscitare l'idillio nel cuore della violenza.

È un discorso molto significativo: il riso è causa di morte (cioè, il piacere, il diletto, la gioia sono valori negativi, che comportano la morte dell'anima) e ugualmente negativi sono la preziosità delle vivande, un'altra fonte di piacere, e la bellezza delle «donzelle», «infide» proprio perché traditrici di quell'unico valore che è, nel contesto epico-religioso della *Gerusalemme*, la guerra (e la conseguente obbedienza alle istitu-

zioni, rappresentate da Goffredo e da Pietro l'Eremita), e l'amore, che sembra spirare da ogni fronda del giardino collocato al centro del labirintico palazzo di Armida, deve essere immediatamente esorcizzato dal simbolo bellico e coscienziale dello scudo di adamante; «indegno» è l'amore, proprio in sé, non in rapporto soltanto con l'oggetto della passione dei sensi di Rinaldo, in quanto mai come in questo caso (ma il riscontro si può avere molto indicativamente nell'effetto che l'amore fa su Tancredi, impedendogli di vincere gli incanti della selva, e già lo aveva arrestato immobile e come rapito fuori di sé alla prima apparizione di Clorinda sul campo di battaglia – III, 21-24 –, e poi sui guerrieri cristiani che Armida riesce a far cadere nelle proprie reti amorose, distogliendoli dalla guerra e perfino portandoli a combattere gli uni contro gli altri per gelosia) esso appare il risvolto lieve e felice nell'idillio e nell'accordo con la natura del dovere di combattere e dell'etica e del comportamento sociale («in grembo alla verde erba novella / giacerà il cavaliere e la donzella»).

Favolosamente lungo, eppure tutto contrassegnato dai dati di una geografia precisa, è il viaggio che Carlo e Ubaldo compiono, sotto la guida della Fortuna, fino all'isola di Armida, proprio per significare la separazione estrema di quell'ultimo luogo dell'idillio, fondato per opera di magia, cioè di un'operazione preternaturale che crea l'unica natura intatta ancora possibile, dopo che la felice scoperta di Erminia è ricaduta nell'altra dimensione, sociologicamente infrequentabile per gli eroi della storia e della guerra, della povertà, del disdegno delle corti e dell'esistenza dei re. Il racconto del viaggio di Carlo e Ubaldo è una narrazione intrisa di notizie storiche, che riguardano sia il passato (le ossa di Pompeo, Cirene, Cartagine, ecc.), sia il futuro (il racconto profetico, che la Fortuna fa, dell'impresa di Colombo e della scoperta dell'America col superamento delle Colonne d'Ercole): cioè, è l'attraversamento della geografia reale e della storia reale per giungere a quel supremo luogo di irrealtà che è il regno di Armida, ovvero per giungere alla natura nello stato primigenio di asocialità e di gioia dei sensi e di perpetua primavera, fondata, però, nel trionfo ormai delle istituzioni e della storia, dall'artificio della magia, che tocca il culmine proprio fingendo il giardino delle origini, l'eden, l'età dell'oro. Ed è anche il segno di quanto precario sia quell'idillio, se non soltanto il cammino che vi conduce è tutto documentabile nelle vicende delle città e dei regni storici, ma è anche destinato a essere raggiunto e visitato e fatto luogo della storia nel futuro

che la Fortuna preannuncia, rendendolo, quindi, del tutto impossibile proprio per quel futuro, che, poi, è la contemporaneità del Tasso. Qui il Tasso denuncia proprio la fine del vagheggiamento idillico anche nella trasposizione letteraria, arcadica e bucolica, cioè dell'esperienza ideologica e culturale dell'*Aminta* di fronte alla scelta del poema epico, nel quale natura e idillio hanno spazio soltanto per esser mostrati precari, fragili, chiusi nel passato, non più frequentabili se non per miracolo o per magia, e in ogni caso sottoposti alla sanzione della storia e delle istituzioni che tendono a cancellarli come eccezione, uscita dall'ordine dell'esistenza definito dalle istituzioni stesse, ribellione alle leggi dell'onore, della gloria, della guerra, della religione. Questa sanzione appare particolarmente significativa in rapporto con l'aggettivo «empio» che è attribuito alla voce dell'idillio e, in genere, con la prospettiva secondo cui si è presentata la condanna delle arti di Armida in quanto fondatrici dei domini dell'idillio: «Mirate... quell'alta mole / ch'a quel gran monte in su la cima siede. / Quivi fra cibi ed ozio e scherzi e fole / torpe il campion de la cristiana fede», dice la Fortuna, additando a Carlo e a Ubaldo il monte su cui si trovano il palazzo e il giardino di Armida. L'«ozio» che è il carattere tipico del mondo pastorale, come luogo della pace, della tranquillità di vita, dell'assenza di conflitto e di miseria e di accordo perfetto con la natura provvida e generosa dei suoi beni, è uno degli elementi negativi della separazione dal mondo delle istituzioni sociali e della guerra, quale ha costruito Armida e ha accettato Rinaldo: è «torpore» del campione della fede cristiana, che egli ha proprio per questo «ozio» tradito.

In questa prospettiva anche la bellezza e l'intatta creatività della natura finiscono ad apparire rivoltate in immagini d'inganno, in figure di frode, cioè in manifestazioni di quell'«arte d'incanto» che, per supremo ossimoro, fonda l'esistenza perpetua di gigli e rose:

Veggion che per dirupi e fra ruine  
s'ascende a la sua cima alta e superba,  
e ch'è fin là di nevi e di pruine  
sparsa ogni strada: ivi ha poi fiori ed erba.<sup>1</sup>  
Presso al canuto mento il verde crine  
frondeggia, e 'l ghiaccio fede a i gigli serba  
ed a le rose tenere: cotanto  
puote sovra natura arte d'incanto.

(XV, 46)

Dall'inverno dei fianchi della montagna è protetta l'eterna primavera della cima: una opera d'eccezione, preternaturale, proprio per difendere e conservare ancora la bellezza della natura, fiori, erba, gigli, rose, che non altrove possono trovare luogo se non dove l'arte della magia ha fondato per loro l'unico, lontanissimo, separato, quasi introvabile rifugio.

La rappresentazione dell'impresa di Carlo e Ubaldo per la distruzione del luogo dell'idillio è quella di un facile trionfo, che non ammette nessun ostacolo, aiutata com'è dal mago di Ascalona, dalla Fortuna, dall'appoggio delle istituzioni militari e religiose opposte, positive e negative: e non più che un rito è, allora, l'apparizione del serpente orribile, del leone, dei più feroci animali che si trovino «fra 'l Nilo e i termini d'Atlante», se basta mostrare loro la verga del mago di Ascalona perché siano vinti e volti in fuga. Da un lato, allora, tutta la preparazione dell'impresa di Ubaldo e di Carlo e gli aiutanti che li ammaestrano, li forniscono di strumenti adatti contro le magie di Armida, li accompagnano, costruiscono la figura di una potenza straordinaria di seduzione, di una forza estrema di attrazione che l'idillio come quiete e come piacere e come totale felicità e fecondità naturale possiede ancora, cioè di un'alternativa alle istituzioni e alla guerra ancora così potente da obbligare a un'alleanza generale di tutte le potenze positive della religione e della storia; dall'altro lato, poi, quell'angolo di felicità naturale, prodotto supremo d'artificio e di finzione, cioè immagine di un'impossibilità di durata della natura nella storia e nelle istituzioni, finisce a essere vinto e distrutto senza conflitto, con meravigliosa facilità:

Segue la coppia il suo camin veloce,  
ma formidabile oste han già davante  
di guerrieri animai, vari di voce,  
vari di moto, vari di sembrante.  
Ciò che di mostruoso e di feroce  
erra fra 'l Nilo e i termini d'Atlante  
par qui tutto raccolto, e quante belve  
l'Ercinia ha in sen, quante l'ircane selve.

Ma pur sì fero essercito e sì grosso  
non vien che lor respinga o che resista,  
anzi (miracol novo) in fuga è mosso  
da un picciol fischio e da una breve vista.

(XV, 51-52)

«La verga aurea immortale» mette in fuga le difese animali dell'idillio,



così come facilmente è superata la difficoltà delle nevi e dei ghiacci e della stagione avversa, che dovrebbero proteggere la perpetua primavera del giardino edenico, dove vivono Armida e Rinaldo: serpente, leone, animali mostruosi non appaiono molto più che i cartoni ovvero le macchine di una scenografia a effetto, grandiosa sì, ma, appunto, tutta in finta.

C'è, in tutta la rappresentazione che il Tasso dà del giardino di Armida, presente sempre e vivo il contrasto fra la bellezza edenica della natura che par non conoscere turbamento, malattia, deformità, sconvolgimenti, e il giudizio etico-religioso che proprio nei riguardi di questa natura edenica è continuamente riferito:

Ma poi che già le nevi ebber varcate  
e superato il discosceso e l'erto,  
un bel tepido ciel di dolce state  
trovarò, e 'l pian su 'l monte ampio ed aperto.  
Aure fresche mai sempre ed odorate  
vi spiran con tenor stabile e certo,  
né i fiati lor, sì come altrove sole,  
sopisce o desta, ivi girando, il sole;

né, come altrove suol, ghiacci ed ardori  
nubi e sereni a quelle piagge alterna,  
ma il ciel di candidissimi splendori  
sempre s'ammanta e non s'infiama o verna,  
e nudre a i prati l'erba, a l'erba i fiori,  
a i fior l'odor, l'ombra a le piante eterna.  
Siede su 'l lago e signoreggia intorno  
i monti e i mari il bel palagio adorno.

I cavalier per l'alta aspra salita  
sentiansi alquanto affaticati e lassi,  
onde ne gian per quella via fiorita  
lenti or movendo ed or fermando i passi.  
Quand'ecco un fonte, che a bagnar gli invita  
l'asciutte labbia, alto cader da' sassi  
e da una larga vena, e con ben mille  
zampilletti spruzzar l'erbe di stille.

Ma tutta insieme poi trà verdi sponde  
in profondo canal l'acqua s'aduna,  
e sotto l'ombra di perpetue fronde  
mormorando se 'n va gelida e bruna,<sup>21</sup>  
ma trasparente sì che non asconde  
de l'imo letto suo vaghezza alcuna;

e sovra le sue rive alta s'estolle  
l'erbetta, e vi fa seggio fresco e molle.

Ecco il fonte del riso, ed ecco il rio  
che mortali perigli in sé contiene.  
Or qui tener a fren nostro desio  
ed esser cauti molto a noi conviene:  
chiudiam l'orecchie al dolce canto e rio  
di queste del piacer false sirene,  
così n'andrem fin dove il fiume vago  
si spande in maggior letto e forma un lago.

(XV, 53-57)

Mai rappresentazione dell'idillio ha più perfettamente coinciso con l'evocazione dell'eden originario, fuori del tempo, non sottoposto al divenire, alla decadenza, alla variazione, quindi all'alternanza di luce e tenebra, di inverno e ardore estivo, così come è fuori dello spazio, nell'isola posta nel centro dell'oceano ancora inesplorato: sulla cima di una montagna, per di più separato da una zona di nevi e ghiacci e difeso da guardiani simbolicamente mostruosi. L'estate (ma «tepida») vi regna eterna, senza mutamenti, e sempre vi soffiano «aure fresche... ed odorate», e l'erba, i fiori, le piante non conoscono rischio, inverno, arsura, morte, allo stesso modo che non muta mai né mai si arresta o ingorga lo zampillo della fontana e neppure s'intorbida l'acqua del canale in cui deriva. È il regno dell'immobilità della natura: l'eden non conosce, appunto, la misura del tempo, che determina la vicenda di nascita e morte, di splendore e corruzione: il sole vi splende senza nuvole e senza mai variare il clima perfetto, nel quale fiori, erbe, fronde, acque possono mantenersi pure e intatte. L'idillio si sublima nella figura del giardino originario, dove regna una natura incorrotta: se non che, invece di essere la sede dell'equilibrio morale e spirituale, al contrario è il luogo della morte dell'anima. La ricostruzione dell'eden significa, in realtà, l'edificazione del luogo del negativo, perché rappresenta il rifugio dalla guerra e dalla storia: l'eden, nel mondo della *Gerusalemme*, non è il luogo dell'innocenza, ma quello dell'inganno proprio perché si pone come spazio alternativo rispetto a quell'impresa insieme religiosa ed eroica che è la conquista della città santa e la sconfitta degli infedeli. La purezza e l'incontaminazione originarie sono perfettamente ricostruite sulla cima della montagna di Armida: ma, in un mondo dopo la caduta dove sono frode, magia, violenza, guerra, menzogna, proprio la pace, la serenità dell'aria, l'assenza del movimento, che è assenza della corruzione (ari-

stotelicamente), l'eterna freschezza dei venti e l'erba e i fiori e i profumi e la trasparenza delle acque che non patiscono rischio di turbamento, sono le figure dell'impossibile, dell'assurdo, del frutto, quindi, di inganno vero, di morte dell'anima, di deformità, di corrompimento, in quanto rappresentano l'abnorme, l'insolito, lo straordinario, la rottura dell'ordine del mondo e di tutto il sistema attuale della natura come della morale.

Ecco: l'abnormità è nella perfetta immobilità del tempo, nella ferma bellezza della natura, nella rappresentazione edenica, perché il piacere è male, e il riso contiene in sé il pericolo della morte, in un mondo che conosce istituzioni religiose, civili, politiche fondate sulla diversità, sul contrasto, sulla violenza. È il capovolgimento completo dei valori che nel giardino di Armida si manifesta e si rivela splendidamente: la legge del mondo della *Gerusalemme* è assolutamente opposta alla legge dell'idillio edenico, e questo, allora, si rivolta all'inganno, nella menzogna, nell'artificio, che nascondono sotto la purezza e la bellezza della natura la morte (che si riferisce, naturalmente, ai due guerrieri che invadono l'eden, non già a Rinaldo che vi è venuto, con Armida, a ricostruire la figura della coppia originaria: il riso e il piacere sono allettamenti fallaci e pericolosi per loro, che vengono dalla storia e dallo stato dell'uomo uscito, ormai da tempo immemorabile, dall'eden, per loro sono mortali). Una delle «due donzellette garrule e lascive», che appaiono a Carlo e Ubaldo nuotando nel lago, esprime proprio questo carattere di eccezione, di abnormità, di alternativa radicale rispetto alla storia che, in quanto ricostruzione dello stato edenico, ha il giardino di Armida:

Questo è il porto del mondo; e qui è il ristoro  
de le sue noie, e quel piacer si sente  
che già sentì ne' secoli de l'oro  
l'antica e senza fren libera gente.  
L'arme, che sin a qui d'uopo vi foro,  
potete omai depor securamente  
e sacrarle in quest'ombra a la quiete,  
ché guerrier qui solo d'Amor sarete,  
  
e dolce campo di battaglia il letto  
fiavi e l'erbetta morbida de' prati.

(XV, 63-64)

L'età dell'oro, il tempo edenico, l'innocenza originaria erano apparsi, nel coro del primo atto dell'*Aminta*, come qualcosa che irrimediabilmente appartiene al passato, e la nostalgia era stata la dimensione

sentimentale entro cui erano state collocate, in contrapposizione al tempo della società organizzata e ordinata intorno alla saldezza di principi ideologici estremamente costrittivi, raccolti sotto il termine di «onore»: nella *Gerusalemme*, invece, sono perfettamente ricostruite e riprodotte, nel luogo che è del tutto separato dalla società e dalla storia, in forza di un'operazione di violenza sulla realtà contemporanea, di ripetizione, nel vuoto e contro le leggi dell'onore e della gloria militare, delle strutture ideologiche e dello scenario dell'età dell'oro, dell'eden originario.

Nel discorso della donzella di Armida il punto fondamentale è rappresentato dal capovolgimento dei valori storici: guerrieri d'Amore saranno Carlo e Ubaldo, se accetteranno l'invito a deporre le armi della guerra, e il campo di battaglia sarà il letto, con una dissacrazione radicale del sublime epico nel «comico» dell'erotismo (anche alquanto brusco e brutale). Nel regno della pace le armi della guerra possono essere tranquillamente deposte, poiché più non hanno senso: altre armi vi sono opportune, poiché il regno della pace è anche il regno d'Amore (come, poi, con perfetta interpretazione del luogo tassiano, cercherà di dimostrare il Marino lungo l'enorme avventura erotica e mondana dell'*Adone*), e la guerra stessa, in esso, non può che essere una metafora erotica, spogliata come è stata di ogni serietà storica, e risolta in una condizione metastorica e naturale di vita e di esperienza (come già, del resto, aveva indicato la sirena dell'isoletta dell'Oronte). Ma la seduzione della natura e della bellezza e del piacere dell'amore, quanto più appare insistentemente rappresentata dal Tasso, tanto più è contrapposta alla resistenza inflessibile dei due guerrieri: non si tratta (si badi bene) di una sanzione moralistica, in ideologica relazione con la censura religiosa e morale del tardo cinquecento, ma di una censura politica e storica, cioè dell'opposizione di due ordini di valori all'interno di quella raffigurazione positiva della storia, dell'impegno nella storia per il fine glorioso e religioso insieme della conquista di Gerusalemme, che comporta la negazione e la destituzione di significato per tutto ciò che possa apparire come evasione da un compito che si colora di «dovere» religioso (e la purificazione di Rinaldo, all'alba, sul monte Oliveto ne è conferma evidente).

La fonte del riso è il luogo della morte (figurata: dell'anima), e i due guerrieri ne riconoscono subito il rischio, ne respingono la tentazione; le parole della «donzella» non penetrano nell'animo di Carlo e di Ubaldo, insensibili, per la costanza della ragione, rispetto a tutti gli allettamenti della bellezza, della natura, del piacere, dell'amore:



Ma i cavalieri hanno indurate e sorde  
l'alme a que' vezzi perfidi e bugiardi,  
e 'l lusinghiero aspetto e 'l parlar dolce  
di fuor s'aggira e solo i sensi molce.

E se di tal dolcezza entro trasfusa  
parte penètra onde il desio germoglie,  
tosto ragion ne l'arme sue rinchiusa  
sterpa e riseca le nascenti voglie.

(XV, 65-66)

È significativo che la metafora delle armi sia usata per la ragione: in accordo con quelle che portano i due guerrieri e in contrapposizione con quelle che la donzella invita a preparare, implicitamente, per le battaglie del letto. La ragione impedisce che la dolcezza delle parole della donzella e la bellezza di lei e della compagna e della natura intorno penetrino oltre l'esteriorità dei sensi, cioè che prevalga l'irrazionale, abbia potere il piacere, e il dovere sia dimenticato o abbandonato. L'ordine della ragione e della storia è perfettamente incarnato da Carlo e Ubaldo: nulla può vincerli, per quante seduzioni l'antica età dell'oro, ricostituita da Armida per opera di magia, offra e presenti. Fra descrizione e resistenza, fra incanto e durezza, fra la dolcezza delle parole e l'invincibilità del cuore, la battaglia neppure si svolge davvero: è appena accennata, non è più che un'ipotesi o una possibilità, che subito si richiudono.

Si spiega allora come lo spazio dato alle immagini splendide e suasive dell'età dell'oro sia così ampio: non perché il Tasso sia più sensibile a quelle lusinghe che non fedele sempre allo statuto del poema eroico, che è poema del trionfo della storia e delle istituzioni, quanto perché il discorso è intorno alla debolezza e alla falsità della figura dell'età dell'oro, alla «perfidia», cioè all'ingannevolezza di una natura semplice e libera, di una vita nell'anarchia assoluta rispetto a compiti e doveri, nel solo godimento di tutti i piaceri dei sensi. L'archeologia di Armida è non soltanto impossibile, ma anche assurda e insensata e colpevole, poiché lo statuto del poema eroico è ormai quello stesso della società e della storia, e si avvalora proprio su tale fondamento extraletterario. Le figure della bellezza femminile sono, del resto, inserite entro un contesto di gioco e di divertimento assolutamente gratuiti, sia che si tratti degli esercizi del nuoto, sia che, invece, sia il gioco della seduzione, della finzione femminile di sorpresa e di civetteria, di pudore e di offerta:

Scherzando se 'n van per l'acqua chiara  
due donzellette garrule e lascive,  
ch'or si spruzzano il volto, or fanno a gara  
chi prima a un segno destinato arrive.  
Si tuffano talor, e 'l capo e 'l dorso  
scoprono alfin dopo il celato corso.

Mosser le natatrici ignude e belle  
de' duo guerrieri alquanto i duri petti,  
sì che fermârsi a riguardarle; ed elle  
seguian pur i loro giochi e i lor diletti.  
Una intanto drizzossi, e le mammelle  
e tutto ciò che più la vista alletti  
mostrò, dal seno in suso, aperto al cielo;  
e 'l lago a l'altre membra era un bel velo.

Qual mattutina stella esce de l'onde  
rugiadosa e stillante, o come fuore  
spuntò nascendo già da le feconde  
spume de l'oceàn la dea d'amore,  
tal apparve costei, tal le sue bionde  
chiome stillavan cristallino umore.  
Poi girò gli occhi, e pur allor s'infinse  
que' duo vedere e in sé tutta si strinse;

e 'l crin, ch'in cima al capo avea raccolto  
in un sol nodo, immantinente sciolse,  
che lunghissimo in giù cadendo e folto  
d'un aureo manto i molli avori involse.  
Oh che vago spettacolo è lor tolto!  
ma non men vago fu chi loro il tolse.  
Così da l'acque e da' capelli ascosa  
a lor si volse lieta e vergognosa.

Rideva insieme e insieme ella arrossia  
ed era nel rossor più bello il riso  
e nel riso il rossor che le copria  
insino al mento il delicato viso.

(XV, 58-62)

«Vezzi perfidi e bugiardi», certo: nel momento in cui l'idillio culmina nella descrizione della bellezza e della grazia femminile si attinge pure il culmine dell'inganno e del tradimento, della menzogna e dell'insidia. Ma l'idillio deve proprio essere stabilito nella più sicura perfezione perché possa esserne dimostrata l'infondatezza, definita l'illusorietà, condannata la perfidia. La nuotatrice raccoglie in sé non soltanto l'agilità, l'abilità nel nuoto, il gusto del gioco puro, la bellezza fisica, ma an-

che l'autorizzazione, nella sua nudità, degli esempi più eletti della natura e del mito, le stelle che sorgono dal mare e Venere che nasce dalle onde, e, in più, l'intreccio di riso e di rossore, di pudore e di gioia, di letizia e di vergogna, cioè una complessità alquanto labirintica (ed esaltata, in questo aspetto, dall'insistente uso di quel gioco verbale di estrema raffinatezza e, insieme, di grande allusività, che è il chiasmo) di atteggiamenti e di moti e di sentimenti, che dà alla manifestazione dell'assoluta libertà fisica, quale è caratteristica del luogo idillico come luogo dell'anarchia dei comportamenti e dell'assenza di convenzioni e di remore, un'inattesa ricchezza psicologica, una sfaccettatura insolita e imprevedibile di atteggiamenti, che richiama molto da vicino la Silvia dell'*Aminta* quando viene sorpresa a specchiarsi.

Ma che si tratti di finzione, la suprema finzione della naturalezza, il Tasso non dimentica di segnalare: la «donzelletta» s'ingrassa di vedere i due guerrieri soltanto dopo che ha dato spettacolo di sé e della sua abilità sportiva e della sua bellezza, e la sua voce è «sì dolce e pia / che fòra ciascun altro indi conquiso», ma non Carlo e Ubaldo certamente, avvertiti dell'inganno che si cela dietro l'apparenza di bellezza, di quiete, di piacere. Nel colmo, insomma, del piacere e della pace è il colmo dell'inganno, nel cuore dell'eden ricostruito e ricostituito è l'artificio supremo: con Carlo e Ubaldo lo spettatore dello splendido spettacolo del riso, del fonte, del lago, del canale, delle erbe, dei fiori, delle due nuotatrici nude, è avvertito fin dal principio dello spettacolo che è necessario non credere a ciò che viene rappresentato, cioè che si tratta di una finzione, e che vera pace e bellezza e natura intatta non troverà, alla fine della visita e dello spettacolo, ma quella «morte» (metaforica) che è nel fondo del piacere e del riso.

Spettacolo, quindi, è il nuoto delle due donzellette, ma più ancora l'imbarazzo di quella delle due che si drizza nell'acqua e mostra la sua bellezza, e, non appena ha recitato la finzione della tarda sorpresa nel vedersi accanto Carlo e Ubaldo che la guardano, recita anche, splendidamente, la parte del pudore e del rossore. Il movimento stesso della scena ne indica il carattere eminentemente teatrale: la finzione, quindi, di una recitazione che non può non confermarsi nel discorso che la donzelletta fa ai due guerrieri, e non la quiete del riposo effettivamente praticabile nell'eden o nel luogo dell'età dell'oro, non la pace senza inquietudine e senza mutamento, che ci si dovrebbe aspettare. Da un lato, insomma, l'eden dà nella commedia movimentata della seduzione,

che si intreccia nel labirintico gioco verbale delle ambiguità («Rideva insieme e insieme ella arrossia, / ed era nel rossor più bello il riso / e nel riso il rossor che le copria / insino al mento il delicato riso...»); dall'altro, dà nel tragico dell'autoconsapevolezza della precarietà, dell'impossibilità di durare oltre il perfetto momento della gioia attinta, della bellezza giovanilmente giunta al culmine fragile.

È il discorso del pappagallo, nel quale si condensa non senza significato un'intera tradizione d'immagini, di metafore, di prese di posizione ideologiche (tutta puntualmente definita da critici e da commentatori: Catullo, Boiardo, Lorenzo, Poliziano, Ariosto, ecc.): siamo davvero alla conclusione di un nodo e di un genere, ma anche di un'idea e di una gerarchia di valori, e il compendio della tradizione fantastica e metaforica si giustifica proprio in questa prospettiva. L'ultima ricreazione dell'eden avviene a carico della tradizione: ne ripropone i termini figurativi non meno dei termini ideologici con estrema cura e chiarezza, proprio perché di un supremo compendio si tratta, sull'orlo della fine e del silenzio. L'idillio muore chiamando a raccolta le figure che lo hanno decorato e celebrato lungo la tradizione letteraria: e denuncia, proprio in questa ricapitolazione, la precarietà della propria condizione istituzionale, del proprio statuto:

— Deh mira ... spuntar la rosa  
dal verde suo modesta e verginella,  
che mezzo aperta ancora e mezzo ascosa,  
quanto si mostra men, tanto è più bella.  
Ecco poi nudo il sen già baldanzosad  
ispiega; ecco poi langue e non par quella,  
quella non par che desiata inanti  
fu da mille donzelle e mille amanti.

Così trapassa al trapassar d'un giorno  
de la vita mortale il fiore e il verde;  
né perché faccia indietro april ritorno,  
si rinfiora ella mai, né si rinverde.  
Cogliam la rosa in su 'l mattino adorno  
di questo dì, che tosto il seren perde;  
cogliam d'amor la rosa: amiamo or quando  
esser si puote riamato amando. —

(XVI, 14-15)

È una dichiarazione di poetica, oltre che un discorso ideologico: non soltanto vi è celebrata l'immagine di un'esistenza fondata sull'uni-



ca possibile sfida al tempo costituita dall'impiego totale del tempo stesso nel piacere e nell'amore, cioè dalla riduzione della vicenda del tempo, che comporta la fine dell'amore e della bellezza e di ogni possibilità di gioia, alla puntiformità del presente dove tale gioia d'amore trova attuazione e culmine, ma vi si dichiara anche la poetica dell'idillio come suprema esperienza di piacere e di pace, che si concreta nell'esaltazione dell'amore e che è al di qua di ogni intreccio narrativo, di ogni esposizione di vicende, così come, invece, avviene nel poema eroico. È la contrapposizione di un genere di poesia a un altro genere di poesia, della lirica all'epica, insieme con la contrapposizione dell'idillio alla guerra, dell'eden all'assedio di Gerusalemme e alla crociata. Non per nulla i bassorilievi che ornano le porte del palazzo d'Armida espongono i trionfi dell'idillio e dell'amore sulla gloria e sugli impegni eroici e sulla guerra:

Mirasi qui fra le meonie ancelle  
favoleggiar con la conocchia Alcide.  
Se l'inferno espugnò, resse le stelle,  
or torce il fuso; Amor se 'l guarda, e ride.  
Mirasi Iole con la destra imbelle  
per ischernò trattar l'armi omicide;  
e indosso ha il cuoio del leon, che sembra  
ruvido troppo a sì tenere membra.

D'incontra è un mare, e di canuto flutto  
vedi spumanti i suoi cerulei campi,  
vedi nel mezzo un doppio ordine instrutto  
di navi e d'arme, e uscir da l'arme i lampi.  
D'oro fiammeggia l'onda, e par che tutto  
d'incendio marzial Leucate avampi.  
Quinci Augusto i Romani, Antonio quindi  
trae l'Oriente: Egizi, Arabi ed Indi.

Svelte notar le Cicladi diresti  
per l'onde, e i monti co i gran monti urtarsi;  
l'impeto è tanto, onde quei vanno e questi  
co' legni torreggianti ed incontrarsi.  
Già volâr faci e dardi, e già funesti  
sono di nova strage i mari sparsi.  
Ecco (né punto ancor la pugna inchina)  
ecco fuggir la barbara reina.

E fugge Antonio, e lasciar può la speme  
de l'imperio del mondo ov'egli aspira.  
Non fugge no, non teme il fier, non teme,  
ma segue lei che fugge e seco il tira.

Vedresti lui, simile ad uom che freme  
d'amore a un tempo e di vergogna e d'ira,  
mirar alternamente or la crudele  
pugna ch'è in dubbio, or le fuggenti vele.

Ne le latebre poi del Nilo accolto  
attender par in grembo a lei la morte,  
e nel piacer d'un bel leggiadro volto  
sembra che 'l duro fato egli conforte.

(XVI, 3-7)

Appunto perché mito e storia sono effigiati sulle porte del palazzo di Armida, la funzione di *exempla* che gli episodi emblematici possiedono, anche per l'estrema notorietà di essi, è accresciuta e sottolineata.

Su un doppio versante è la celebrazione del piacere che nasce dalla trasgressione rispetto ai doveri della storia e della vita civile, e, in questo senso, essa vale a illuminare l'idillio nella struttura epica della *Gerusalemme*. Eracle ha espugnato l'inferno, ha retto la volta celeste, Antonio ha conquistato l'oriente e aspira a reggere l'imperio del mondo, eppure dimenticano le imprese eroiche compiute e i progetti di gloria e di potere per l'amore e il piacere. Antonio accetta, per amore, anche la morte, esplicitando il simbolo della fontana del riso che produce la morte a chi vi beve. Il piacere merita bene l'abbandono della gloria: queste della porta del palazzo di Armida sono le dimostrazioni esemplari del discorso della sirena dell'isoletta sull'Oronte. L'istantaneità del piacere non ha, in realtà, prezzo: anche la fuga, la riduzione dell'eroe a compiere atti femminili (e il conseguente capovolgimento delle funzioni, con Iole che veste la pelle del leone e gioca con le armi di Eracle), l'abbandono della speranza di dominare il mondo, l'attesa della morte, ma «in grembo e lei». Non ha storia, il piacere, non ha durata, e i bassorilievi delle porte del palazzo di Armida lo dimostrano: è contro la norma, la storia, le leggi della società, l'ordine dei compiti (Eracle e Iole che si scambiano gli strumenti simbolici delle loro condizioni di eroe e di donna, e che costituiscono il preannuncio e l'autorizzazione mitologica della coppia di Armida e di Rinaldo, allo stesso modo che Rinaldo è sorpreso da Carlo e Ubaldo nella stessa posizione di Antonio in grembo a Cleopatra, cioè, allusivamente, nello stesso pericolo mortale, determinato dalla trasgressione, per il piacere, della norma di vita e del dovere del guerriero).

In questa prospettiva, si chiarisce il significato che l'idillio è venuto ad assumere nel momento in cui è stato accolto nel poema epico, ac-

canto, cioè, alla rappresentazione della storia: è il luogo della trasgressione (anche quando si tratta del rifugio del pastore deluso dalla corte: in questo caso è la trasgressione dalla società, dall'eroico, dalla grandezza e dalla sublimità sociale per la povertà e l'umiltà della condizione), e soltanto alla trasgressione, alla brevità e all'esiguità e alla precarietà della trasgressione, quale è cantata dalla sirena d'Oronte e dal pappagallo delle Isole Fortunate, è legato il piacere, che è, invece, escluso totalmente dalla società e dalla storia. Per attingere il piacere (e la pace, l'amore) è necessario uscire dalla storia: ma, in questa prospettiva, l'intero idillio finisce a essere trasgressivo, e non per nulla l'esortazione naturalistica ad amare quale il Tasso esprime nell'*Aminta*, richiamandosi all'esempio delle piante e degli animali, anche di quelli più feroci, nella *Gerusalemme* finisce a essere un elemento ulteriore della «seduzione» del piacere, un aspetto, insomma, della trasgressione. «Rad-doppian le colombe i baci loro, / ogni animal d'amar si riconsiglia; / par che la dura quercia e 'l casto alloro / e tutta la frondosa ampia famiglia, / par che la terra e l'acqua e formi e spiri / dolcissimi d'amor sensi e so-spiri».

Ha appena parlato il pappagallo, rappresentando l'istantaneità del piacere e dell'amore: e subito segue il giudizio da parte di Carlo e Ubaldo, cioè il rifiuto, la negazione rigida della trasgressione idillica e amorosa: «Fra melodia sì tenera, fra tante / vaghezze allettatrici e lusinghiere, / va quella coppia, e rigida e costante / se stessa indura a i vezzi del piacere». La costanza contro il piacere è la resistenza contro l'unica forma di tentazione e di attentato alla società, all'ordine, ai doveri della storia che ancora effettivamente sussista: la natura, con il canto degli uccelli, le erbe, le acque, le fronde, i moti dei sensi, l'amore e il piacere, deve essere vinta, abbandonata, anzi, come apparirà dalla fine dell'episodio, distrutta perché non resistano alternative al mondo di cui Carlo e Ubaldo sono rappresentanti e ambasciatori.

Si celebra così il trionfo (violento) sulla natura e sull'amore: quella natura che, per una volta ancora, è giunta a manifestare la perfezione originaria, intatta dagli attentati del tempo e della morte, e quell'amore che è ugualmente perfetto negli atti e nelle parole dei due amanti. L'eden ricostruito come giardino di Armida è il compendio degli aspetti eletti della natura, ma ciò che in esso è nuovo rispetto agli esempi della tradizione letteraria (a partire dai modelli classici di Omero e di Virgilio, per giungere fino almeno al giardino della «cornice» del *Decameron*)

è il fatto che quello tassiano è il frutto di una finzione magica, è opera d'artificio, a testimoniare e a dimostrare ulteriormente l'impossibilità «reale», storica, di una contemporanea esistenza dell'eden (ovvero del luogo dell'idillio) e della guerra, della vita civile, della religione, della politica, dei doveri, insomma, di fronte a quella non soltanto vacanza, ma altresì trasgressione rispetto a essi che è il piacere. Anche i segni della felicità naturale, sono, quindi, rivelativi del carattere infinto di tale prosperità senza tempo, che coincide straordinariamente con la precarietà e l'esiguità della felicità naturale (tanto che si potrebbe dire che non ha tempo appunto perché coincide con l'istante: che è anche quello in cui «nel tronco istesso e tra l'istessa foglia / sopra il nascente fico invecchia il fico», onde la visione del giardino è quella dell'attimo in cui frutti vecchi e frutti nuovi sono ugualmente nel colmo così come un attimo solo è concesso per la perfetta corrispondenza amorosa):

Poi che lasciâr gli aviluppati calli,  
in lieto aspetto il bel giardin s'aperse:  
acque stagnanti, mobili cristalli,  
fior vari e varie piante, erbe diverse,  
apriche collinette, ombrose valli,  
selve e spelonche in una vista offerse;  
e quel che 'l bello e 'l caro accresce a l'opre,  
l'arte, che tutto fa, nulla si scopre.

Stimi (sì misto il culto è co 'l negletto)  
sol naturali e gli ornamenti e i siti.  
Di natura arte par, che per diletto  
l'imitatrice sua scherzando imiti.  
L'aura, non ch'altro, è de la maga effetto,  
l'aura che rende gli alberi fioriti:  
co' fiori eterni eterno il frutto dura,  
e mentre spunta l'un, l'altro matura.

Nel tronco istesso e tra l'istessa foglia  
sopra il nascente fico invecchia il fico;  
pendono a un ramo, un con dorata spoglia,  
l'altro con verde, il novo e 'l pomo antico;  
lussureggiante serpe alto e germoglia  
la torta vite ov'è più l'orto aprico:  
qui l'uva ha in fiori acerba, e qui d'or l'have  
e di piropo e già di nettàr grave.

(XVI, 9-11)

È esattamente l'opposto della situazione che, subito dopo, esporrà



il pappagallo: la rosa che dura lo spazio di un mattino, il fiore e il verde della vita mortale che «trapassa al trapassar d'un giorno». Qui il tempo è fermato o, meglio non compie la sua vicenda di fulgore e di ombra, di vita e di morte, ma la vita si rinnova sempre, e la morte non sfiora alberi e frutti, la maturità e la giovinezza coesistono in perfetta armonia. Ma non è realmente il luogo della natura incorrotta, anzi è il luogo della suprema corruzione della natura, in quanto ciò che appare come natura è soltanto ed esclusivamente esito dell'arte, opera d'arte. Il canone dell'arte che imita la natura sembra, infatti, capovolto nel giardino di Armida: alberi e frutti e aure e acque e collinette ed erbe paiono supremo artificio di una natura che imita l'arte, cioè l'aspirazione alla totale naturalezza dell'arte pare qui raggiunta pienamente. È un discorso che è, al tempo stesso, sull'impossibilità di un'autentica natura innocente e perfetta nel tempo del dominio della storia (onde soltanto l'artificio della magia può costituirla), e sull'arte come imitazione della natura: l'arte può sì ricostruire la perfezione originaria della natura, ma è soltanto il frutto di un inganno, e nell'ambito di tale inganno il piacere e la bellezza trapassano al trapassar di un giorno e la figura della durata eterna dei fiori e dei frutti è soltanto l'esito di una magia prima verbale che di cose (un' «aura», appunto, è la labile forza che instaura la perfezione del giardino). Gli ornamenti sembrano naturali, cioè l'aspirazione dell'arte alla natura sembra compiuta in modo perfetto: ma, in realtà, allora l'arte appare il tramite supremo dell'inganno, la forma stessa della trasgressione.

L'arte ha cercato di porsi, per tutto il cinquecento, come naturalità, nella quale l'artificio finisca a mimetizzarsi quanto più totalmente tanto più positivamente: nella poesia lirica, soprattutto, la tensione alla naturalità ha toccato il culmine (di fronte ai problemi di «favola», di tessitura, di costruzione del poema epico, di qualsiasi tipo: e i *Discorsi dell'arte poetica* e i *Discorsi del poema eroico* del Tasso nascono proprio da questa opposizione). Nell'episodio del giardino di Armida, soprattutto nella descrizione e nelle parole del pappagallo sulla caducità e sulla brevità della bellezza e del piacere, cioè sull'esiguità di tempo e di spazio che può sperare la trasgressione idillica, si compendia la dichiarazione di poetica del Tasso epico e narrativo: di fronte all'autenticità dell'epica, per la verità, che la sostiene, della storia, della religione, dell'ordine sociale, la naturalità della lirica non può che rivelarsi, demistificandosi, come una menzogna, ed è, infatti, dimostrativamente, l'esito di

un'operazione di magia, cioè di una violenza estrema esercitata proprio sulla natura. Non naturalità, quindi, è il luogo deputato della poesia lirica, e, per contrasto, all'epica è demandata la parte dell'autenticità e della verità. La sordità di Carlo e di Ubaldo, che sono i portatori dei valori epici, a tutte le seduzioni del giardino di Armida risponde proprio a questa impostazione esemplare del rapporto fra lirica ed epica, fra natura e storia. Il trionfo dell'artificio è, contemporaneamente, rivelato come il culmine della naturalità: il carattere negativo del giardino di Armida e la conseguente sparizione di esso, con le forme elette e perfette che racchiude e gli esempi d'amore e di piacere e il tentativo di capovolgere, per pura forza di metafora, il significato del luogo supremo dell'epica, cioè della battaglia, da bellico in erotico, e la pace, la bellezza, l'assenza del mutamento nell'immobilità dell'istante fermato per sempre, stanno pure a dimostrare la fine di un'idea di poesia come naturalità, e il sostituirsi del segno positivo a quello negativo per una poesia come discorso della storia, della società, delle istituzioni, della religione.

Non per nulla l'abbandono di Armida non provoca dubbi, incertezze, pentimenti, esitazioni in Rinaldo: è immediato, rapidissimo, ben determinato, non appena vede Carlo e Ubaldo e si specchia nello scudo adamantino. È il corollario narrativo della premessa ideologica della brevità del piacere e dell'amore: Rinaldo,

poi che diè vergogna a sdegno loco,  
sdegno guerrier de la ragione feroce,  
e ch'al rossor del volto un novo foco successe,  
che più avampa e che più coce,  
squarciossi i vani fregi e quelle indegne  
pompe, di servitù misera insegne;

ed affrettò il partire, e de la torta  
confusione uscì del labirinto,

(XVI, 34-35)

e non ha più memoria della bellezza del giardino, dell'intensità dell'amore e del piacere, di cui pure agli occhi dei due guerrieri ha appena dato, nella contemplazione di Armida attraverso lo specchio e nello scambio di dimostrazioni amorose, una chiara prova. L'amore di Rinaldo scompare con una rapidità estrema, senza lasciare presso che nessuna traccia, e la memoria stessa delle effusioni amorose, che ha appena scambiato con Armida, si cancella a opera del pensiero del dovere. Tan-

to è vero che Rinaldo non vorrebbe neppure attendere e ascoltare Armida disperata, e soltanto il consiglio di Ubaldo lo trattiene: è una prova, in realtà, non l'ultimo colloquio con la donna amata, non il saluto e l'addio, è la proclamazione della dimenticanza e del rifiuto ormai radicale dell'idillio e del piacere e dell'amore, cioè è una nuova esemplare dimostrazione della fragilità e della precarietà del piacere stesso, che non dura oltre l'attimo in cui è stato goduto:

Disse gli Ubaldo allor: — Già non conviene  
che d'aspettar costei, signor, ricusi;  
di beltà armata e de' suoi preghi or viene,  
dolcemente nel pianto amaro infusi.  
Qual più forte di te, se le sirene  
vedendo ed ascoltando a vincere t'usi?  
Così ragion pacifica regina  
de' sensi fassi, e se medesma affina.

(XVI, 41)

Novello Odisseo, Rinaldo deve ascoltare le parole suasive e seduttrici (mortalmente suasive) della sirena Armida, non più maga, qui, ma semplicemente donna abbandonata e innamorata, come appare dall'indicazione stessa di Ubaldo, a dimostrazione che il termine della lotta di Carlo e Ubaldo come portavoce del mondo del dovere religioso e militare non è tanto (o soltanto) l'opera di magia, ma l'intero spazio ideologico dell'idillio, e soprattutto l'idillio amoroso, vera antitesi della guerra e segno di anarchia. Non desiderio di esperienza muove Rinaldo ad ascoltare Armida (come, invece, aveva mosso Odisseo), ma il semplice esercizio della virtù: è un atteggiamento da asceta che si esercita a respingere le tentazioni dei sensi, e, allora, anche la donna pur amata non si riduce a molto di più che a una cavia per l'esperimento della ragione riconquistata e preposta al dominio dei sensi. Rinaldo non guarda o appena osserva Armida (e, già, parallelamente, non l'aveva guardata prima, quando nel giardino scambiava con lei le effusioni amorose, ma l'aveva osservata nello specchio: i due momenti si rimandano l'uno con l'altro, là per eccesso d'amore, qui per l'opposta resistenza ormai assoluta all'amore: Armida non è più che l'occasione della tentazione, e la tentazione deve esser fuggita a ogni costo e, anzitutto, evitando che i sensi in qualche modo aderiscano all'oggetto): «Ei lei non mira; e se pur mira, il guardo / furtivo volge e vergognoso e tardo». È il segno di quel dominio della ragione sui sensi che Ubaldo ha appena auspicato: non già la me-



moria dell'amore determina lo sfuggire di Rinaldo e il non volere più guardare Armida, quanto la presa di possesso della ragione in lui, che impedisce ai sensi ogni licenza o arbitrio, e agli occhi prima di ogni altro senso (non dimenticando che proprio un gioco di sguardi e di contemplazione amorosa era stato quello in cui Carlo e Ubaldo avevano sorpreso nel giardino i due amanti). La vergogna è per essersi lasciato irritare egli, Rinaldo, dalla donna e dal piacere, così come la furtività dello sguardo che Rinaldo pur rivolge ad Armida non significa già il ritorno dalla tentazione, quanto, invece, quell'esercizio della propria resistenza alla memoria amorosa e alla bellezza di Armida, che non può non essere, però, prudente («tardo», infatti, è lo sguardo furtivo di Rinaldo: cioè pieno di reticenza, intimamente resistente nei confronti della bellezza di Armida).

La risposta di Rinaldo al lungo discorso di Armida che tenta di riconquistarlo con le armi fragili della pietà, della bellezza, delle lacrime, dimostra che la lotta della donna è troppo impari, in quanto ha da combattere contro ben più forti armi, quali sono quelle della guerra e della religione e dell'onore (non per nulla richiamato a giustificare l'abbandono in armonia ideologica, ma con un diverso segno, rispetto al coro del primo atto dell'*Aminta*): «Sarò tuo cavalier quanto concede / la guerra d'Asia e con l'onor la fede». L'amore è respinto nel passato, nello spazio di un idillio dove domina il piacere, quindi posto sotto il segno della colpa, del peccato, della vergogna:

Deh! che del fallir nostro or qui sia il fine  
e di nostre vergogne omai ti spiaccia,  
ed in questo del mondo ermo confine  
la memoria di lor sepolta giaccia.  
Sola, in Europa e ne le due vicine  
parti, fra l'opre mie questa si taccia.  
Deh! non voler che segni ignobil fregio  
tua beltà, tuo valor, tuo sangue regio.

(XVI, 55)

L'idillio è dichiaratamente respinto in quei termini ideologici e geografici separati, remoti, appartati in cui si è ancora manifestato e si è svolto; non deve uscire dai confini dell'isola di Armida, non deve valicare gli spazi vuoti dell'oceano, e arrivare, sia pure soltanto come notizia, in Europa, in Asia e in Africa, che sono i luoghi della guerra e del dovere religioso. La circoscritta esistenza dell'idillio è sotto la sanzione ideologica



della vergogna, e va taciuta, non soltanto per ragioni moralistiche, ma proprio perché la fuga e il rifugio in esso sono insensati di fronte all'unica autentica realtà, che è quella della storia. Errore e colpa sono l'averlo frequentato: tanto più che, a compiere la trasgressione, sono stati un eroe della guerra e una donna di «sangue regio», come osserva Rinaldo: e ben sappiamo che ai re non è assolutamente concesso praticare il luogo dell'idillio.

La ragione e il dovere hanno trionfato della trasgressione e del piacere: l'apologo di Rinaldo e Armida e del giardino splendido dell'isola dove la natura celebra, per la forza dell'arte, l'ultimo trionfo di un'intatta perfezione, si conclude con la sconfitta della natura e della pace e dell'amore di fronte alla storia e alla religione e ai precetti della vita nella società, chiudendo così quello spazio della trasgressione che l'opposizione dell'eden e dell'età dell'oro all'orrore e al disordine del mondo e della storia fin dalla peste del *Decameron* aveva aperto e che nell'*A-minta* il Tasso stesso aveva celebrato. La fine del dominio del piacere non può essere, allora, che tragica:

Giunta a gli alberghi suoi chiamò trecento  
con lingua orrenda deità d'Averno.  
S'empie il ciel d'atre nubi, e in un momento  
impallidisce il gran pianeta eterno,  
e soffia e scote i gioghi alpestri il vento.  
Ecco già sotto i piè mugghiar l'inferno:  
quanto gira il palagio udresti irati  
sibili ed urli e fremiti e latrati.

Ombra più che di notte, in cui di luce  
raggio misto non è, tutto il circonda,  
se non se in quanto un lampeggiar riluce  
per entro la caligine profonda.  
Cessa al fin l'ombra, e i raggi il sol riduce  
pallidi; né ben l'aura anco è gioconda,  
né più il palagio appar, né pur le sue  
vestigia, né dir puossi: "Egli qui fue".

Come imagin talor d'immensa mole,  
forman nubi ne l'aria e poco dura,  
ché 'l vento la disperde o solve il sole,  
come sogno se 'n va ch'egro figura,  
così sparver gli alberghi, e restâr sole  
l'alpe e l'orror che fece ivi natura.

È una conclusione da tregenda, come giustamente compete al luogo fondato dalla magia: ma è anche una fine tragica, che nulla più lascia dell'illusione della pace e del piacere, e attraverso la trasgressione demoniaca distrugge il luogo della trasgressione idillica. Non rimane più nulla né del palazzo né del giardino di Armida: come nebbia o nuvola tutto è stato dissolto, capovolgendo esattamente le parole della sirena dell'Oronte, che aveva dichiarato la fama «un'eco, un sogno, anzi del sogno un'ombra, / ch'ad ogni vento si diletua e sgombra» (e la similitudine del vento che discioglie nuvole, nebbie, ombre si ripete specularmente). Il luogo dell'idillio non lascia tracce di sé, una volta che si è dissolto: rimane, al posto dell'artificio perfettamente riproduttivo di una natura idealmente perfetta e intatta, la natura autentica, cioè «l'alpe e l'orror». La natura reale non è perfetta, è ardua, scoscesa, orribile, non ha affatto la grazia e la felicità e la fecondità e l'immobile bellezza che era apparsa nel giardino magico di Armida. La realtà, ancora una volta, contesta radicalmente il sogno idillico: non rimane traccia del luogo dove esso si è svolto, come se mai esso fosse stato sognato.

Quando l'idillio per l'ultima volta nel poema si ripresenta, avviene nella dichiarata e palese prospettiva della magia nera di Ismeno, quella che già Armida ha evocato per la distruzione del suo palazzo e del giardino dell'eden: come *décor* adeguato alla sensualità di Rinaldo che si accinge ad affrontare gli incanti della selva, ancora una volta come manifestazione o, meglio, incarnazione suprema della finzione, dell'artificio, della frode, dove la natura (che è, in realtà, aspra e orrenda) finge la dolcezza, la pace, la bellezza, il piacere:

Era là giunto ove i men forti arresta  
solo il terror che di sua vista spira;  
pur né spiacente a lui né pauroso  
il bosco par, ma lietamente ombroso.

Passa più oltre, e ode un suono intanto  
che dolcissimamente si diffonde.  
Vi sente d'un ruscello il roco pianto  
e 'l sospirar de l'aura infra le fronde,  
e di musico cigno il flebil canto  
e l'usignol che plora e che risponde,  
organi e cetre e voci umane in rime:  
tanti e sì fatti suoni un suono esprime.

Il cavalier, pur come a gli altri aviene,  
 n'attendeva un gran tuon d'alto spavento,  
 e v'ode poi di ninfe e di sirene,  
 d'aure, d'acque, d'augei dolce contento,  
 onde meravigliando il piè ritiene,  
 e poi se 'n va tutto sospeso e lento;  
 e fra via non ritrova altro divieto  
 che quel d'un fiume trapassante e cheto.

L'un margo e l'altro del bel fiume, adorno  
 di vaghezze e d'odori, olezza e ride.  
 Ei stende tanto il suo girevol corno  
 che tra 'l suo giro il gran bosco s'asside,  
 né pur gli fa dolce ghirlanda intorno,  
 ma un canaletto suo v'entra e 'l divide:  
 bagna egli il bosco e 'l bosco il fiume adombra  
 con bel cambio fra lor d'umore e d'ombra.

Mentre mira il guerriero ove si guade,  
 ecco un ponte mirabile appariva:  
 un ricco ponte d'or che larghe strade  
 su gli archi stabilissimi gli offriva.  
 Passa il dorato varco, e quel giù cade  
 tosto che 'l piè toccata ha l'altra riva;  
 e se ne porta in giù l'acqua repente,  
 l'acqua ch'è d'un bel rio fatta in torrente.

Ei si rivolge e dilatato il mira  
 e gonfio assai quasi per nevi sciolte,  
 che 'n se stesso volubil siaggira  
 con mille rapidissime rivolte.  
 Ma pur desio di novitade il tira  
 a spiar tra le piante antiche e folte,  
 e 'n quelle solitudini selvagge  
 sempre a sé nova meraviglia il tragge.

Dove in passando le vestigia ei posa,  
 par ch'ivi scaturisca o che germoglie:  
 là s'apre il giglio e qui spunta la rosa,  
 qui sorge un fonte, ivi un ruscel si scioglie,  
 e sovra e intorno a lui la selva annosa  
 tutte pareo ringiovenir le foglie;  
 s'ammolliscon le scorze e si rinverde  
 più lietamente in ogni pianta il verde.

Rugiadosa di manna era ogni fronda,  
 e distillava de le scorze il mèle,  
 e di novo s'udia quella gioconda  
 strana armonia di canto e di querele.

La «meraviglia» è il segno sotto cui si incarna per l'ultima volta l'idillio, sottolineata dal sapientissimo uso dei superlativi nella descrizione: cioè, appunto, l'esito dell'artificio e della magia, che occupa interamente lo spazio della natura edenica (e sulla condizione di eden che la magia dà a quest'estremo spazio dell'idillio il Tasso particolarmente insiste: fiori, fronde, ruscelli, fonti che si creano dal nulla sotto il passo e davanti agli occhi di Rinaldo; le foglie rugiadesi di manna, il miele che stilla dai tronchi, in una topica ricostruzione dei dati più diffusi e noti della condizione della natura nell'età dell'oro), e la denuncia come menzogna e strumento di seduzione nei confronti del guerriero, mandato a sconfiggere definitivamente la trasgressione (e il carattere trasgressivo delle figure dell'età dell'oro e dell'eden si chiarisce, in questo modo, ancora più esemplarmente).

È una specie di enciclopedia delle forme idilliche: ma che si compie, in qualche modo, per metamorfosi continua delle figure naturali sotto gli occhi stessi dell'estraneo che le visita, anzi di quel Rinaldo che ormai non è soltanto straniero fra fiumi, fonti e fronde e fiori, ma nemico, in quanto guerriero incaricato della missione di vincere gli incanti della selva, investito religiosamente, dopo l'ascesa sul Monte Oliveto, della condizione di eroe della fede. Non assistiamo più al dispiegarsi delle forme idilliche nella loro immobilità atemporale, che le fissa in una sorta di eterno presente, senza mutamento e senza vicenda, bensì allo spettacolo continuamente offerto a Rinaldo delle meraviglie di una natura che prolifera i suoi aspetti e le sue forme con la rapidità con cui si svolgono i vari momenti e le varie situazioni di uno spettacolo, cioè dell'artificio più clamoroso e più intensamente capace di colpire e di avvincere lo spettatore che si dia nell'ambito dell'esperienza umana. Alla pienezza della natura del giardino di Armida, dove il frutto maturo è accanto al frutto appena spuntato, e il fiore si accompagna al frutto, in un'immobile e perpetua stagione d'estate, si contrappone la natura in movimento della selva incantata quale si mostra a Rinaldo (vera proposta della natura metamorfica della poesia barocca). Tutto vi è mutevole e mobile, tutto vi si trasforma incessantemente, e il «fiume trapassante e cheto» diviene un torrente impetuoso «gonfio assai quasi per nevi sciolte», il canto degli uccelli è, al tempo stesso, anche pianto e lamento, la musica senza strumenti visibili che la suonino varia come le voci umane dei canti che misteriosamente si odono per la selva, i fiori spun-



tano davanti a Rinaldo, le foglie scattano dai rami, la foresta si rinverda, manna e miele incominciano a stillare dagli alberi; e, allora, in questo artificio che si manifesta sontuosamente con tale spettacolo di finzioni che si compie nella natura «diversa» di un'impossibile età dell'oro ricostruita per magia maligna (altra, quindi, rispetto alla magia creatrice del giardino di Armida, mortale, sì, ma perché intesa a offrire la trasgressione suprema del piacere rispetto ai doveri civili, sociali e religiosi, cioè l'anarchia dell'amore contro l'ordine della guerra), può ben collocarsi in perfetta armonia il ponte d'oro che crolla non appena Rinaldo l'ha oltrepassato, ripetendo emblematicamente la presenza dell'opera suprema dell'inganno e dell'artificio dell'arte accanto alla meraviglia idillica ed edenica della natura che al giardino di Armida aveva accostato il labirintico palazzo della maga.

La selva incantata, in ultima analisi, nell'incarnazione idillica secondo cui si presenta a Rinaldo, finisce a costituire l'estrema forma di degradazione dell'idillio: opera demoniaca, del mago musulmano Ismeno, essa riverbera su tutto il materiale edenico di cui è composta la nota negativa che le è impressa sopra. Il dominio dell'idillio è, ormai palesemente, quello della «meraviglia», cioè dell'eccesso di falsità e di artificio e di menzogna: lo spettacolo di un teatro mondano pieno di abilità di regia e di apparato resta l'unica condizione del luogo, con fiori e fronde che sorgono per opera preternaturale o per abilità di scenografo davanti al protagonista, con ponti d'oro che sorgono e che precipitano, con le musiche e i canti di scena molto sapientemente mischiati nel segreto delle quinte, con il balletto delle ninfe uscite dal cavo degli alberi infine:

Fermo il guerrier ne la gran piazza, affisa  
a maggior novitate allor le ciglia.  
Quercia gli appar che per se stessa incisa  
apre feconda il cavo ventre e figlia,  
e n'esce fuor vestita in strana guisa  
ninfa d'età cresciuta (oh meraviglia!);  
e vede insieme poi cento altre piante  
cento ninfe produr dal seno pregnante.

Quai le mostra la scena o quai dipinte  
tal volta rimiriam dee boscarecce,  
nude le braccia e l'abito succente,  
coi bei coturni e con disciolte trecce,  
tali in sembianza si vedean le finte  
figlie de le selvatiche cortecce;

se non che in vece d'arco o di faretra,  
chi tien leuto, e chi la viola o cetra:

                  e cominciâr costor danze e carole,  
e di se stesse una corona ordiro  
e cinsero il guerrier, sì come sòle  
esser punto rinchiuso entro il suo giro.  
Cinser la pianta ancora, e tai parole  
nel dolce canto lor da lui s'udiro.

(XVIII, 26-28)

La sigla della «maraviglia» è posta esclusivamente dal Tasso su tutta la rappresentazione delle driadi che escono dai tronchi e suonano e intrecciano danze e cantano: vera descrizione di uno spettacolo di corte, che è, del resto, espressamente denunciato in similitudine. L'idillio si è ormai spezzato o, meglio, si è risolto nella rappresentazione teatrale, della naturalezza dei comportamenti, della libertà e dell'anarchia dello stato naturale, dell'eden e dell'età dell'oro non è rimasto più nulla, e l'artificio regna sovrano, denunciando la falsità di tutto il contesto di gigli, rose, fronde, coperte di manna e tronchi stillanti miele, di fiumi e sorgenti. Anche gli oggetti naturali sono ormai quelli del repertorio del magazzino della finzione teatrale, dello spettacolo, e la vittoria di Rinaldo non è difficile nei confronti di un mondo che si rivela strettamente omologo di quello di cartapesta del teatro: basterà all'eroe impugnare la spada perché tutto scompaia, e l'idillio si riveli non più che fragile inganno, agevolmente disfatto, anzi subito distrutto al semplice comparire dell'arma: «Ma il cavaliere, accorto sì, non crudo, / più non v'attende, e stringe il ferro ignudo»; «Egli alza il ferro...». Tutto scomparire di colpo, e non rimangono che le forme dell'incubo demoniaco: le apparenze dell'idillio generano «con cento armate braccia un Briareo», e «ogn'altra ninfa ancor d'arme s'ammanta, / fatta un ciclope orrendo». Grottesca e inutile metamorfosi: l'idillio, che si è rivelato ormai come lo spazio del demoniaco e del magico, non ha difesa contro la forza del guerriero, che è campione della fede e autentico rappresentante del mondo dei potenti della terra, dei sovrani e dei principi che fanno le guerre giuste e sante, di tutti coloro che anelano alla gloria. Le cento braccia del Briareo in cui è trasformata la figura di Armida e i ciclopi orribili in cui si sono mutate le driadi sono impedimenti fragili all'azione dell'eroe che riporta la foresta, il luogo deputato del rifugio pastorale e idillico, nei termini della guerra, la riconquista alla legge della crociata, la ridà alla funzio-

ne di utilità e di servizio nei confronti dell'impresa che è militare e religiosa insieme.

Le preghiere (teatrali, tutte un poco sopra la linea con l'insistenza delle interrogative) dell'immagine di Armida a Rinaldo sono anch'esse un ben debole modo di raffigurare il momento dell'amore nel contesto dell'artificiato idillio, e proprio per questo hanno tanto di artificioso esse stesse:

Io pur ti veggio, e finalmente  
pur ritorni a colei da chi fuggisti.  
A che ne vieni? a consolar presente  
le mie vedove notti e i giorni tristi?  
o vieni a mover guerra, a discacciarme,  
che mi celi il bel volto e mostri l'arme?

Giungi amante o nemico? Il ricco ponte  
io già non preparava ad uom nemico,  
né gli apriva i ruscelli, i fior, la fonte  
sgombrando i dumi e ciò ch'a' passi è intrico.  
Togli questo elmo omai, scopri la fronte  
e gli occhi a gli occhi miei, s'arrivi amico;  
giungi i labri a le labra, il seno al seno,  
porgi la destra a la mia destra almeno.

(XVIII, 31-32)

È un invito all'amore fin troppo esplicito, quasi da seduttrice di professione, che tenta gli estremi mezzi per vincere l'opposizione e la repulsa dell'eroe dedito ormai interamente alle armi, che, emblematicamente e realisticamente, fanno da ostacolo e da impedimento all'amore stesso. Di fronte al discorso della sirena dell'Oronte e a quello della bella nuotatrice del giardino di Armida, questo, come anche il canto delle driadi, rappresenta una degradazione e una banalizzazione abbastanza brutale. Lo scopo della seduzione è fin troppo palese e confessato, e il mezzo, allora, non è molto più che un esercizio di retorica abbastanza ornata:

Ben caro giungi in queste chiòstre amene,  
o de la donna nostra amore e spene.

Giungi aspettato a dar salute a l'egra,  
d'amoroso pensiero arsa e ferita.  
Questa selva che dianzi era sì negra,  
stanza conforme a la dolente vita,

vedi che tutta al tuo venir s'allegra  
e 'n più leggiadre forme è rivestita.

(XVIII, 28-29)

L'esposizione delle forme idilliche, nel canto delle ninfe boscherecce, non è che in funzione della seduzione del guerriero, è l'apparato che lo invita ad accettare l'amore (infinto) della larva d'Armida, è, insomma, uno strumento per sconfiggere l'eroe, non ha più in sé nessuna realtà, neppure quella precaria e fragile della miracolosa costruzione della magia di Armida.

La sparizione dell'idillio e, insieme, degli orrori demoniaci che nel luogo dell'idillio si sono generati a opera di Ismeno, allora, è estremamente semplificata in confronto con la tragica rovina del giardino e del palazzo di Armida: tutto ritorna nella norma di una natura piena di «*terror innato*», cioè aliena dall'idillio, e perfettamente consona agli usi bellici: «Qui l'incanto fornì, sparîr le larve. // Tornò sereno il cielo e l'aura cheta, / tornò la selva al natural suo stato: / non d'incanti terribili né lieta, / piena d'orror ma de l'orror innato». Per la seconda volta, in una specie di reduplicazione speculare, si rappresenta la disfatta dell'idillio, nella stessa circostanza dell'eroe che lo abbandona, lo rifiuta, lo condanna, lo distrugge con le armi di quella guerra a cui è ormai interamente votato. Ma qui non è che una larva di scacco, un simbolo, una figura, non già una scomparsa in qualche modo grandiosa e tragica quale è stata quella del luogo di Armida. Il mondo ritorna a essere tranquillamente «normale», ora che eden ed età dell'oro (ma opera di finzione magica), amore e pace, si sono dissolti: la norma della guerra, della fede, della gloria, del dovere cancella definitivamente quell'alternativa al dominio dei re e delle corti sotto cui è la storia, quale è costituita dall'anarchia della trasgressione, del piacere, della contemplazione, e, al tempo stesso, si dissolve la poesia lirica e pastorale a favore dell'esclusivo valore dell'epica.

Nella *Gerusalemme* è anche questo discorso, ma è di poetica e di ideologia al tempo stesso: dopo il Tasso, lo spazio dell'idillio come luogo alternativo alla storia verrà a essere radicalmente espunto da ogni possibile concorrenza rispetto alla storia, come potranno dimostrare gli *Idilli* del Marino, dove lo spazio esclusivo è quello della mitologia, cioè è prima della storia, non ha con la storia nessun rapporto che possa opporlo a essa. Non per nulla il poema del Marino, l'*Adone*, non avrà in sé nulla di storico: e non sarà epico, quindi, ma mitologico, come subito si



affrettarono a notare i critici, positivamente o negativamente non importa: poema, quindi, dove giardini e palazzi separati dal mondo e dal vivere sociale non costituiranno più, come accade invece con il regno di Armida, un'alternativa e una negazione della storia, in quanto per natura e origine fuori della storia, in un tempo nel quale la storia non si dà ancora, non esiste, non ha spessore e forza. La *Gerusalemme* imposta, al contrario, in modo radicale l'opposizione fra idillio e storia, e la disfatta dell'idillio significa anche il trionfo della norma e della convenienza sociale sull'anarchia dei sensi, sulla trasgressione del piacere, sull'avventura giovanile d'amore. In questa prospettiva il poema tassiano segna la fine del sogno e dell'illusione del rifugio nella natura contro le leggi della società e della storia («l'onore», accusato di aver distrutto l'accordo e la felicità naturale dell'età dell'oro, come dichiara il coro del primo atto dell'*Aminta*): ma il trionfo della storia è pure il segno di una costrizione a cui anche la natura, in tutte le sue manifestazioni, è inesorabilmente sottoposta.

## LA SELVA INCANTATA O LO SPECCHIO DEI PECCATI

Nel canto XIII della *Gerusalemme*<sup>1</sup> s'apre, di colpo, lo spazio della natura non libera da ogni affanno nella sua intatta bellezza (i luoghi pastorali dove capita Erminia nella sua cieca fuga) o sottratta per forza di magia a ogni attentato del tempo, delle stagioni, della morte, come nel giardino di Armida, ma maligna, infida, ostile, tanto da respingere la presenza dell'uomo:

Sorge non lunge a le cristiane tende  
tra solitarie valli alta foresta,  
foltissima di piante antiche, orrende,  
che spargon d'ogni intorno ombra funesta.  
Qui, ne l'ora che 'l sol più chiaro splende,  
è luce incerta e scolorita e mesta,  
quale in nubilo ciel dubbia si vede  
se 'l dì a la notte o s'ella a lui succede.

Ma quando parte il sol, qui tosto adombra  
notte, nube, caligine ed orrore  
che rassembra infernal, che gli occhi ingombra  
di cecità, ch'empie di tema il core;  
né qui gregge od armenti a' paschi, a l'ombra  
guida bifolco mai, guida pastore,  
né v'entra peregrin, se non smarrito,  
ma lunge passa e la dimostra a dito.

Qui s'adunan le streghe, ed il suo vago  
con ciascuna di lor notturno viene;  
vien sovra i nembi, e chi d'un fero drago,  
e chi forma d'un irco informe tiene:  
concilio infame, che fallace imago  
suol allettar di desiato bene

---

1

Rimando, per la lettura complessiva dell'opera del Tasso e, in particolare, della *Gerusalemme*, ai due volumi di G. Getto, *La malinconia di Torquato Tasso*, Liguori, Napoli, 1979 (ma la prima edizione è del 1951 con il titolo *Interpretazione del Tasso*) e *Nel mondo della «Gerusalemme»*, Sansoni, Firenze, 1968. Inoltre ricordo il volume di S. Zatti, *Erranza, infermità e conquista: le figure del conflitto della «Liberata»*, Liviana, Padova, 1982, nonché, per quel che riguarda il rapporto fra idillio e guerra, il capitolo tassiano nella mia *Fine dell'idillio*, Il Melangolo, Genova, 1978. Cito ancora G. Petrocchi, *I fantasmi di Tancredi*, Sciascia, Roma, 1972.

a celebrar con pompe immonde e sozze  
i profani conviti e l'empie nozze.

Così credeasi, ed abitante alcuno  
dal fero bosco mai ramo non svelse.

(XIII, 2-5)

È la ripresa delle foreste infernali di dantesca memoria: quella in cui si smarrisce il pellegrino protagonista della *Commedia*, che qui ritorna, citato dal Tasso nell'esempio del «peregrin» (appunto) che soltanto perdendo il cammino può capitarvi, poiché, altrimenti, vi si tiene ben lontano per la «tema» di cui la vista della selva riempie il cuore (non diversamente dalla «paura» dantesca, anch'essa allargatasi nel lago del cuore); e quella dei suicidi, a cui allude il ramo che nessuno osa svenellare dalla selva orribile, proprio per il terrore che ne nascano prodigi atroci, come fa presagire l'aspetto della foresta, tenebrosa e minacciosa. Alla selva iniziale della *Commedia* come punto di riferimento fa riscontro anche la citazione del sole: che nel poema dantesco reca al pellegrino la speranza di potersi liberare dalla selva in cui ha trascorso la notte «con tanta pietà» e di vincere anche almeno le prime due fiere che cercano di respingerlo nel buio e nell'intrico selvaggio e aspro e forte, mentre, invece, nella *Gerusalemme* non riesce a penetrare nelle ombre degli alberi onde ne viene al luogo soltanto una luce incerta e scolorita e mesta, che non può offrire traccia o conforto a chi ci capiti dentro.

È una luce di eterno crepuscolo: e certo questa è la prima poesia della tristezza crepuscolare, delle ore che sono fra luce e ombra, fra notte e giorno, nell'indecisione che è fonte di malinconia e di mestizia, perché rappresenta uno stato ambiguo, un equivoco nella vicenda naturale, un dubbio che non si scioglie mai, tanto più che neppure è possibile comprendere se si tratta del crepuscolo della sera o del crepuscolo dell'alba, onde non si può sperare la liberazione della luce o mettersi sulle difese di fronte al sopraggiungere dell'orrore delle tenebre. Nella selva tassiana ci si può soltanto smarrire per non uscirne più. È uno spazio che esclude l'idillio bucolico, tanto è vero che in essa né greggi né armenti penetrano, né ci sono pastori o bifolchi a consacrare con il loro privilegio di pace e di tranquilla esistenza la natura, come accade, invece, per il pastore di Erminia, che pure ha attraversato nella sua corsa foreste e luoghi deserti e paurosi. Di conseguenza la selva tassiana è lo spazio dei sogni del piacere, della «fallace imago / ... di desiato bene». Sono le false immagini di bene, che già Beatrice ha apposto a colpa di

Dante, biasimandolo proprio per quel traviamiento che lo ha portato a sperdersi nella selva oscura. Nella selva tassiana soltanto l'estrema trasgressione nel piacere d'amore può avere luogo. La natura vi è demoniaca non soltanto per l'orrore dell'eterno crepuscolo quando c'è il sole, delle ombre terrificanti quando cala la notte, ma perché è il teatro dello spettacolo dove recitano le fallaci immagini di «desiato bene» che sono quelle di un rapporto erotico sottratto a ogni legge e a ogni limite, che si compiace della mostruosità (quel «fero drago» o quell' «irco informe» che discendono al Tasso dalla schiera di mostri che attraversa il giardino ariostesco di Alcina, ma con un di più di atrocità e di oltranza per il fatto che, nella *Gerusalemme*, i mostri assumono determinatamente queste forme per recarsi al convegno con le donne streghe, per soddisfare con maggiore trasgressività il desiderio sessuale delle amanti con immagini sì fallaci, ma adeguate al bene erotico che esse si attendono).

Empie sono le nozze che si celebrano nella selva: ma, appunto, questo è l'unico atto che vi si possa compiere, dal momento che gli abitanti dei luoghi vicini non ne raccolgono neppure un ramo e non vi entrano per pascolarvi né greggi né armenti. Se sempre allegorica, come quella dantesca, è la foresta tassiana, tuttavia l'intrico della selva della *Gerusalemme*, l'incerta luce che vi penetra, le tenebre orrوره che l'avvolgono durante la notte, alludono più propriamente all'esperienza estrema del male, che è quella della parodia delle nozze e delle celebrazioni rituali cristiane (i «conviti» a cui fa cenno il Tasso sono le messe nere dei diavoli che giungono per congiungersi con le amanti che li attendono fra gli alberi della selva) nel contesto del disfrenamento erotico, come bestialità, esperienza del rapporto con le forze sotterranee del male come tentativo e sforzo di giungere al «desiato bene» che è quello del sesso senza limiti e leggi, unito con il dispregio della religione. Nella selva del Tasso si possono scatenare i desideri e, al tempo stesso, si può attuare quel capovolgimento del bene che il Tasso acutamente vede come uno scopo, un fine, una ragione di azione. C'è certo, fin da questa prima descrizione, l'idea che la foresta sia il luogo del camuffamento, dell'inganno, delle apparizioni, così come è il luogo dello spettacolo dei congiungimenti fra streghe e diavoli, non meno anch'essi fallaci perché illusori. Da draghi e da irchi giungono, infatti, camuffati i diavoli al convegno con le loro amanti: quindi, con un aspetto che costituisce la maschera del male altrimenti non sensibilmente attingibile, con le figure più adatte e adeguate a significare il carattere assolutamente tra-



sgressivo per mostruosità di ciò che nelle quinte degli alberi antichi, orrendi, che spargono intorno ombre funeste, avviene.

Se sempre, nella *Gerusalemme*, i luoghi del piacere e dell'amore sono finzione e inganno e i luoghi della pace e dell'idillio impossibile nell'infuriare della guerra sono così disperatamente remoti e separati che soltanto per caso, per l'opera di un cavallo spaventato, vi si può giungere, anche la selva, come spazio del piacere d'amore più atrocemente mostruoso, è un luogo separato, non dalla distanza dei boschi e dei campi attraverso cui è trasportata dal cavallo Erminia o dai mari che, non ancora percorsi da nessun navigatore, circondano l'isola di Armida, ma da un limite ideale, d'anima, che è l'orrore e il terrore che l'aspetto della foresta suscita in chiunque vi si avvicini, abitante o pellegrino o bifolco o pastore, tanto da farlo fuggire da essa (e lo smarrirsi in essa è segno di estremo pericolo, proprio perché le notti sono il tempo delle congiunzioni diaboliche). È la foresta che nega l'idea edenica che è connessa con le immagini della natura libera, pura, feconda, folta di alberi (la «divina foresta spessa e viva», secondo l'immagine dantesca per la sommità del Purgatorio che coincide con il Paradiso terrestre): è, invece, la selva infernale, contrapposta a quella edenica anche per il fatto che gli alberi che vi crescono rendono ombra di morte ed essa è il teatro dei profani conviti della parodia dell'Ultima Cena di Gesù e delle empie nozze. È il luogo dell'antiidillio, ma anche del soddisfacimento dei desideri estremi di trasgressione e di male. Soltanto i crociati hanno osato raccogliervi il legname per costruire le loro macchine di guerra: «Abitante alcuno / dal fero bosco mai ramo non svelse; / ma i Franchi il violâr, perch'ei sol uno / somministrava lor machine eccelse». Vi hanno, cioè, operato in funzione della guerra che, nella *Gerusalemme*, è lo spazio dell'antiidillio per eccellenza, il luogo della morte, ma anche dell'inganno, della violenza, degli equivoci, dell'impossibilità d'amare, dei desideri delusi (si tratti di Tancredi o di Rinaldo o degli altri guerrieri cristiani irretiti da Armida). La violazione del regno dei demoni non può essere senza sanzione e vendetta: e ci pensa Ismeno a convocare nella foresta gli spiriti maligni, che, trovando un luogo già predisposto per l'incarnazione diabolica, possono operarvi in modo perfetto, incarnandosi negli alberi e negli arbusti e ripetendo, in questa forma, la stessa situazione della foresta dantesca dei suicidi, già preparata dall'allusione sia pur rapida al fatto che nessun abitante ha mai osato strappare un ramo della selva. L'atto dei crociati è la «violazione» di un dominio d'al-

tri, cioè dei demoni, è, in fondo, un atto di violenza dettato dalle esigenze della guerra, e come tale va punito: nessun rito è stato compiuto per vincere e modificare la natura maligna del luogo, che è stato, sì, violato, ma non già vinto nella sua natura intrinsecamente diabolica, tanto è vero che facile è per Ismeno incantare la selva chiamando i «cittadini d'Averno» a incarnarsi nelle piante della foresta: «come il corpo è de l'alma albergo e veste, / così d'alcun di voi sia ciascun legno». L'immagine della natura maligna, degradata a strumento delle riunioni e dei congiungimenti fra streghe e diavoli, si perfeziona nell'incarnazione degli spiriti maligni che Ismeno convoca dal profondo dell'inferno perché rendano impossibile ai crociati il servirsi degli alberi della foresta per le loro macchine d'assedio. È il segno della ribellione della natura al bene, che il Tasso raffigura nell'impresa dei crociati per la liberazione del sepolcro di Cristo: quella stessa rivolta che Ismeno perfezionerà nella siccità che colpisce le campagne dove sono accampati i crociati stessi.

Si compendia qui l'idea tassiana di una natura che si è ormai così degradata da non poter offrire, da sé, che la figura dell'orrore e della morte: una natura infernale, che è omologa della natura sì idillica e luminosa, ma soltanto per effetto di magia, quale il Tasso descrive nel giardino dell'Oronte e, soprattutto, in quello di Armida, oppure negli spazi remotissimi dell'avventura del caso, quale è quella che incontra Erminia, popolata da pastori che hanno scelto di stare fuori della storia, nell'autosufficienza di un'umile povertà, e dove gli alberi servono a dare la gioia dell'ombra idillica e la pagina su cui la donna può segnare il nome dell'uomo amato e narrare le vicende infelici dei suoi amori:

Sovente, allor che su gli estivi ardori  
giacean le pecorelle a l'ombra assise,  
ne la scorza de' faggi e de gli allori  
segnò l'amato nome in mille guise,  
e de' suoi strani ed infelici amori  
gli aspri successi in mille piante incise,  
e in rileggendo poi le proprie note  
rigò di belle lacrime le gote.

(VII, 19)

Nel luogo dell'idillio miracolosamente riconquistato per Erminia (e scelto determinatamente dal vecchio cortigiano, che ha conosciuto le inique corti e se ne è allontanato) gli alberi vengono a essere gli strumenti della letteratura, anzi i libri su cui è possibile a Erminia traman-

dare le vicende dei suoi amori infelici, le pagine delle lettere non spedite che Erminia compone per l'amato Tancredi: non strumenti, quindi, di guerra, come gli alberi della foresta maligna, ma ancora una natura consapevole e pieghevole nei confronti dei sentimenti legittimi degli uomini, spazio e mezzo del lamento e della dichiarazione dell'amore, infelice sì, ma umanamente «bello» anche nel pianto che suscita in chi ama e non è riamato, ben lontano dal desiderio fallace che porta le streghe, fra ben altri alberi, a congiungersi con i diavoli.

La natura idillica e la natura diabolica sono compresenti nel poema tassiano: ma quella idillica è un sogno lontano, una conquista possibile soltanto per caso per Erminia, così come la letteratura dell'idillio e d'amore può attuarsi soltanto in quello spazio ancora intatto, con purezza; o è opera di magia, e la letteratura che vi si recita è quella della seduzione, dell'inganno dei sensi, è opera di magia anch'essa, e rimanda, nel giardino dell'Oronte o in quello di Armida, allo stesso stato fondamentalmente diabolico della foresta presso Gerusalemme. La natura sconvolta e demoniaca è, insomma, sempre lo specchio di ciò che nell'uomo è sviato in senso negativo e peccaminoso: si tratti del piacere dei sensi in una cornice lussuosa e sublime nel giardino di Armida dove Rinaldo è irretito, si tratti, invece, delle ombre orrende in cui si compiono i congiungimenti atroci fra streghe e diavoli, in conseguenza di desideri e passioni estremamente trasgressive. L'intrico dell'anima, che la foresta come luogo della natura corrotta raffigura, non può essere sciolto semplicemente (come anche Dante insegna al Tasso) dalla sola operazione di uscirne fuori o di raccogliervi il legname per le macchine belliche. La vittoria deve essere non sulla natura, ma su ciò che la natura corrotta significa dentro l'uomo, dove sono omologhe ombre e orrori e terrori. Ma questo specchio della natura corrotta per l'anima dell'uomo anch'essa corrotta o, comunque, passibile di corruzione, di peccato, di tentazioni, di desideri fallaci e impuri, è, nella prospettiva del Tasso, non un'immagine che valga per tutti gli uomini, non una figura della condizione umana dopo la caduta che ha trasformato la natura edenica in natura disposta ad accogliere le presenze demoniache, come per il pellegrino che esce col sole dalla selva selvaggia e aspra e forte e che compirà il viaggio nell'oltretomba cristiano come rappresentante dell'intera umanità caduta e bisognosa di redenzione, onde gli viene il soccorso soprannaturale di Beatrice, ma il punto della prova di ciascun uomo che deve commisurarsi con la tentazione del peccato e non è altro che



l'individuo, solo con se stesso, con le sue colpe, le sue angosce, le sue paure, i suoi dubbi, i suoi problemi interiori, e non può avere guide nella foresta demoniaca che lo soccorrano a vincerne le seduzioni o gli orrori.

La foresta demoniaca è, allora, davvero lo specchio delle debolezze di ciascun uomo: in essa, dopo che negli alberi si sono incarnati i demoni evocati da Ismeno, ciascuno trova l'immagine di sé, del se stesso ferito, pauroso, innamorato, soggetto ai sensi, turbato nel profondo, vinto dalla passione segreta che lo rode. Ciascun crociato, soldato o eroe, si trova di fronte a quello che è veramente dentro, nel cuore. I desideri che guidano le streghe nella selva a unirsi con i demoni sono fallaci, ma non meno ingannevoli sono i fantasmi che ossessionano i crociati e che la necessità di affrontare la selva incantata fa apparire reali, tangibili, ossessivamente resi visibili davanti a ciascuno. Così i «fabri», che Goffredo invia per primi nella foresta perché facciano il loro consueto lavoro di raccolta del legname per la costruzione delle macchine d'assedio, non hanno più che un'impressione di terrore, senza che neppure riescano a rendersi conto di ciò che li ha turbati:

I fabri al bosco invia che porger sòle  
ad uso tal pronta materia ed atta.  
Vanno costor su l'alba a la foresta,  
ma timor novo al suo apparir gli arresta.

Qual semplice bambin mirar non osa  
dove insolite larve abbia presenti,  
o come pave ne la notte ombrosa  
imaginando pur mostri e portenti,  
così temean, senza saper qual cosa  
siasi quella però che gli sgomenti,  
se non che 'l timor forse a i sensi finge  
maggior prodigi di Chimera o Sfinge.

Torna la turba, e misera e smarrita  
varia e confonde sì le cose e i detti  
ch'ella nel riferir n'è poi schernita,  
né son creduti i mostruosi effetti.

(XIII, 17-19)

La tentazione diabolica è adeguata alla condizione di chi, entrando nella foresta, vi soggiace: per i «fabri» basta un'indistinta, indefinita paura, poiché non sono molto diversi dai bambini, che hanno paura del buio o delle proprie immaginazioni, né sanno neppure dire che cosa li



abbia riempiti di un «timor nuovo» (cioè, strano, insolito, non più avvertito). È una turba, che ritorna, dopo essere stata vinta dalla tentazione diabolica del timore di nulla, delle fantasie della mente, del frutto dell'immaginazione, «misera e smarrita». È stato sufficiente il timore a vincerla: la loro immaginazione è stata colpita non appena si sono trovati ai margini della foresta, a malgrado che si siano recati in essa sull'alba, cioè in un'ora del giorno particolarmente favorevole, quando la luce, ormai vinte le tenebre notturne, si è portata via (sarebbe dovuta portarsi via) i fantasmi e i timori e le immaginazioni della notte. La sconfitta di fronte alla presenza diabolica incarnata nella foresta avviene, per i lavoratori manuali, nell'indistinzione e nella confusione interiore di chi non ha lucidità di ragione né veri e propri e ben chiari e definiti sentimenti, su cui possa agire la tentazione demoniaca: soltanto un terrore che sembra privo di motivazioni precise, come compete ad anime bambine.

Diverso è il caso dell' «ardita / e forte squadra di guerrieri eletti», che subito dopo invia Goffredo, per vedere di che effettivamente si tratta. Per guerrieri, per di più valorosi, altro è necessario perché cedano: un più definito e determinato terrore, che sconvolga anche chi ha già dato prove di audacia e di ardimento, perché c'è in esso una componente di mistero, che è specchio dell'ignoto, contro cui il coraggio umano, per grande che sia, non riesce a combattere:

Questi, appressando ove lor seggio han posto  
gli empi demoni in quel selvaggio orrore,  
non rimirâr le nere ombre sì tosto  
che lor si scosse e tornò ghiaccio il core.  
Pur oltra ancor se 'n gian, tenendo ascosto  
sotto audaci sembianti il vil timore;  
e tanto s'avanzâr che lunge poco  
erano ormai da l'incantato loco.

Esce allor de la selva un suon repente  
che par rimbombo di terren che treme,  
e 'l mormorar de gli Austri in lui si sente  
e 'l pianto d'onda che fra scogli geme.  
Come ruggie il leon, fischia il serpente,  
come urla il lupo e come l'orso freme  
v'odi, e v'odi le trombe, e v'odi il tuono:  
tanti e sì fatti suoni esprime un suonò.

In tutti allor s'impallidîr le gotie  
e la temenza a mille segni apparse,

né disciplina tanto o ragion pote  
ch'osin di gire inanzi o di fermarse,  
ch'a l'occulta virtù che gli percote  
son le difese loro anguste e scarse.  
Fuggono al fine.

(XIII, 20-22)

Ciò che riempie di terrore gli arditi guerrieri è il rumore ignoto, che sembra assommare in sé i suoni di una natura minacciosa e ostile: terremoto, venti, onde di mare, ruggiti di leoni, fischi di serpenti, urli di lupi, fremiti d'orsi, tuoni, squilli di trombe.

È qualcosa che supera la ragione e il dovere militare: non c'è più coraggio che resista di fronte a ciò che non ha motivo razionale ed è, di conseguenza, sicuramente opera diabolica, come dice uno dei guerrieri, riferendo a Goffredo l'esito negativo dell'impresa:

Signor, non è di noi chi più si vante  
troncar la selva, ch'ella è sì guardata  
ch'io credo (e 'l giurerei) che in quelle piante  
abbia la reggia sua Pluton traslata.  
Ben ha tre volte e più d'aspro diamante  
ricinto il cor chi intrepido la guata;  
né senso v'ha colui ch'udir s'arrischia  
come tonando insieme rugge e fischia.

(XIII, 23)

È il mistero della mescolanza straordinaria dei suoni a determinare il terrore e la fuga dei guerrieri: l'innaturalità, l'incomprensibilità da parte della ragione. I guerrieri sono colpiti e sconvolti da ciò che non sanno comprendere, né nelle cause né nei modi. Ci vuole un cuore cinto tre volte dal diamante oppure una totale insensibilità per non temere di fronte a un fenomeno che sembra naturale, in quanto vengono da elementi naturali i suoni che si odono nella selva, ma che, poi, naturale non è perché tuono, ruggito e fischio si mescolano innaturalmente nel rumore che viene fuori dalla foresta. Il portavoce del gruppo dei guerrieri inviato nella selva sa bene che i suoni che ha udito sono fondamentalmente diabolici, sia in sé (il ruggito del leone, che gira intorno alle case, il fischio del serpente tentatore, il tuono che indica lo sconvolgimento dei cieli a opera delle potenze demoniache, come già Dante ha significato a proposito di Bonconte), sia nella loro assurda mescolanza: e diabolici sono anche gli altri suoni che vengono uditi, di terremoti (rife-

ribili alle potenze ctonie), delle onde, dei venti (agitabili dalle forze infernali), di orsi, lupi (altri animali diabolici), trombe (richiamano il «rauco suon de la tartarea tromba»); e di tutti si fa un solo suono che è, insieme, in ogni momento, anche tutti gli altri.

C'è, insomma, per i guerrieri che hanno visitato la selva, l'angoscia dell'ignoto, dell'irragionevole, dell'assurdo, di cui non è possibile rendersi conto con le forze della ragione, così come impotente è il coraggio umano, senza risorse il valore bellico. I guerrieri scoprono la fragilità di fronte al mistero (e alle forze demoniache che non possono non essere all'origine dei fenomeni contro natura). Siamo, fin qui, nei limiti consueti del coraggio umano: minimo nei fabbri e negli incaricati di tagliare gli alberi della selva per farne macchine di assedio, molto maggiore nel gruppo dei guerrieri, ma non tale da trattenerli dal ritirarsi di fronte a fenomeni che superano la ragione e la natura. Il successivo tentativo è, allora, di chi è al di sopra della norma per quel che riguarda lo sprezzo del pericolo e l'audacia, di un guerriero eccezionale per temerità e per rozzezza e grossezza d'animo, che lo fanno insensibile anche a ciò che dà timore agli altri. Alcasto è proprio colui che ha evocato il portavoce della schiera che ha fallito l'impresa di penetrare nella selva per renderla praticabile ai lavori della costruzione delle nuove torri d'assedio:

Così costui parlava. Alcasto v'era  
fra molti che l'udian presente a sorte:  
uom di temerità stupida e fera,  
sprezzator de' mortali e de la morte;  
che non avria temuto orribil fera,  
né mostro formidabile ad uom forte,  
né tremoto, né folgore, né vento,  
né s'altro ha il mondo più di violento.

(XIII, 24)

Ciò che non teme Alcasto è proprio ciò che hanno udito gli altri guerrieri: animali feroci, «mostro» (cioè portento, fenomeno straordinario), terremoto, venti, folgori. È l'uomo insensibile, che ha il cuore cinto dal diamante. Ai guerrieri che rientrano nella norma del coraggio umano si sostituisce l'eroe eccezionale sul puro piano dell'esibizione fisica, che proprio per questo può credere di riuscire a penetrare nella selva e a vincerne gli incanti, perché in lui è flebile la ragione, né l'immaginazione è tale da fargli nascere dentro i fantasmi dell'ignoto come minaccia oscura, tanto più terribile quanto meno riferibile alla norma della

natura e alla consuetudine dell'esperienza:

Crollava il capo e sorridea dicendo:  
— Dove costui non osa, io gir confido;  
io sol quel bosco di troncar intendo  
che di torbidi sogni è fatto nido.  
Già no 'l mi vieterà fantasma orrendo  
né di selva o d'augel fremito o grido,  
o pur tra quei sì spaventosi chiostri  
d'ir ne l'inferno il varco a me si mostri —.  
(XIII, 25)

È la sfida dell'uomo temerario, che non crede di poter avere terrore di nulla: neppure dell'inferno, non che delle apparizioni e dei suoni misteriosi. La risposta è adeguata alla sua condizione spirituale:

Così si vanta al capitano, e tolta  
da lui licenza il cavalier s'invia;  
e rimira la selva, e poscia ascolta  
quel che da lei novo rimbombo uscìa,  
né però il piede audace indietro volta  
ma sicuro e sprezzante è come pria;  
e già calcato avrebbe il suol difeso,  
ma gli s'oppone (o pargli) un foco acceso.

Cresce il gran foco; e 'n forma d'alte mura  
stende le fiamme torbide e fumanti;  
e ne cinge quel bosco, e l'assecura  
ch'altri gli arbori suoi non tronchi e schianti.  
Le maggiori sue fiamme hanno figura  
di castelli superbi e torreggianti,  
e di tormenti bellici ha munite  
le rocche sue questa novella Dite.

Oh quanti appaion mostri armati in guarda  
de gli alti merli e in che terribil faccia!  
De' quai con occhi biechi altri il riguarda,  
e dibattendo l'arme altri il minaccia.  
Fugge egli al fine, e ben la fuga è tarda,  
qual di leon che si ritiri in caccia,  
ma pure è fuga; e pur gli scote il petto  
timor, sin a quel punto ignoto affetto.

Non s'avide esso allor d'aver temuto,  
ma fatto poi lontan ben se n'accorse;  
e stupor n'ebbe e sdegno, e dente acuto  
d'amaro pentimento il cor gli morse.



E, di trista vergogna acceso e muto,  
attonito in disparte i passi torse,  
ché quella faccia alzar, già sì orgogliosa,  
ne la luce de gli uomini non osa.

(XIII, 26-29)

Per vincere Alcasto la magia demoniaca ripete la figura della città di Dite dantesca, significativamente denunciata dal Tasso stesso. Alcasto si vede precipitato nell'inferno, e sottilmente è a lui deputato il ricordo di Dite, come l'indicazione della sorpresa del guerriero temerario e sfidatore dell'inferno stesso che si trova davanti, in quella che egli crede essere realtà, le mura e le fiamme e i mostri armati che ha letto nel libro dantesco, cioè l'invenzione dei libri, quella che la sua mentalità di uomo temerario («di temerità stupida e fera») mai avrebbe potuto pensare o immaginare come a lui opposta nell'impresa di vincere l'incanto della selva demoniaca. L'altro mondo, quello della creazione dei libri, non è da Alcasto vincibile, perché troppo gli è remoto, troppo difforme, troppo estraneo. Le fiamme, le mura, i diavoli della città di Dite sono nemici contro cui Alcasto non si sente in grado di combattere, non perché siano figure diaboliche, ma perché attuano davanti ai suoi occhi le fantasie dei libri, quelle che a lui sono sempre sembrate, nel suo realismo e nella concretezza delle sue azioni e del suo coraggio, come invenzioni senza fondamento.

Ciò che è illusorio e soltanto scritto diviene, invece, davanti ad Alcasto, la realtà che, sia pure con resistenza e riluttanza, lo respinge fuori della selva, verso la sconfitta e la vergogna che ne deriva. Alcasto si trova di fronte, come, in fondo, gli artigiani e gli altri guerrieri, lo specchio della propria debolezza, del punto di minore resistenza della sua audacia, dell'iato nella sua temerarietà, costituito da ciò che non è reale, concreto, toccabile, domabile con i sensi e con la forza, ma costituisce, invece, il contenuto di un'immaginazione e di una visione contro cui né il coraggio né le armi possono servire. È il terrore di ciò che non rientra in quell'ambito fisico nel quale soltanto sa operare e muoversi Alcasto. Anche i guerrieri precedentemente fuggiti dalla selva sono stati atterriti da qualcosa che superava la loro esperienza, ma si trattava ancora di qualcosa di fisicamente concreto, di sperimentato da essi, sia pure in forma diversa da quella della foresta: erano suoni e voci di animali e fragore di onde, di tuoni, di terremoti, la cui mescolanza suscita orrore e spavento, non la singolarità e la natura dei suoni, dal momento che

tutti sono riconoscibili da coloro che li ascoltano. Invece la città di Dite non è luogo di cui mai si sia potuto fare esperienza, se non nella descrizione del libro dantesco. È il dato di una visione, e Alcasto proprio con una visione si trova a dover lottare. Egli non sa come affrontare ciò che si è fatto visibile a lui, mentre non sarebbe dovuto essere che l'oggetto scritto, il tema della scrittura. Non si può affrontare ciò che non esiste se non nel sogno dei poeti, ma di colpo e imprevedutamente è, invece, apparso anche ai sensi di chi non è mai uscito dalla concretezza della realtà che si vede e si tocca. La città di Dite, con le mura, le fiamme, i mostri, i guerrieri minacciosi, non fanno paura ad Alcasto in sé, ma nella loro ambiguità di cose vedute eppure non sperimentate mai, di fantasmi, ma opposti concretamente all'impresa di penetrare nella selva e di vincerla per poterne ricavare il legname per le nuove macchine d'assedio. L'eroe guerriero è sconfitto dalla visione: colui che non aveva mai temuto nemici o armi cede di fronte a ciò che appare, ed è e non è al tempo stesso, e contiene una minaccia che è reale ma anche superiore alla natura, perché non si incontra nella natura, ma soltanto in quello spazio fondamentalmente «innaturale» che è quello della poesia.

C'è, inoltre, già a questo punto dell'episodio, un altro aspetto del discorso tassiano: ed è l'immagine della resistenza estrema della natura di fronte alle operazioni degli uomini che hanno per loro esclusivo fine la guerra. Nell'ambito dell'idillio, anche l'isola di Armida con il giardino e il palazzo è effetto di magia. Solo la magia può difendere la natura dalle offese delle armi, oppure l'estrema lontananza al di là di boschi e terre, dove s'è rifugiato il cortigiano fattosi pastore. Ma la selva colpita dal maligno incanto di Ismeno già prima era luogo di raduno di diavoli e streghe: c'è, cioè, nella natura un che di malato, di demoniaco, che è compresente con l'idillicità e la bellezza della natura stessa, ma che si manifesta sia nell'apparenza di orrore della selva sia nell'apparenza di dolcezza e di bellezza e di grazia dell'isola di Armida. Ma è anche l'unica forma di resistenza alla violenza della guerra: non si può entrare con gli strumenti per abbattere e segare gli alberi nella selva demoniaca, né le armi vi servono per vincere gli incanti, così come Rinaldo ha deposto le armi nel giardino di Armida. La magia, orrora oppore idillica, è l'unico modo che ancora può difendere la natura dalla violenza. Ma la natura stessa è fondamentalmente malata: in essa, dopo che è venuta meno la «bella età dell'oro», c'è ormai qualcosa di troppo fragile e debole, che l'ha ferita a fondo rendendone impossibile la frequentazione serena

e tranquilla. Nell'età del ferro la natura è colpita dalle armi, offesa dal ferro che la vuole violare e distruggere, così come è oggetto o di possessione diabolica o di non meno demoniaca invenzione e creazione (come nell'isola di Armida, che, infatti, scompare non appena in essa sono penetrati Carlo e Ubaldo con le loro armi che violano l'idillio). Non è possibile un'esperienza «ingenua» della natura, né tanto meno è possibile un rifugio in essa. Anche Erminia non può che per breve tempo restare con i pastori. L'unica difesa della natura è nella lontananza dalla storia ovvero nella magia: ma la magia è pure possibile perché le colpe degli uomini si sono riverberate nella natura e l'hanno offesa, ferita, sconvolta, fino a diventare, appunto, il termine della possessione diabolica ovvero della finzione idillica della maga Armida. In quanto oggettivamente rivela il carattere ormai corrotto dell'umanità dopo che è finita l'età dell'oro che coincide, per il Tasso, con quella della felicità e dell'innocenza edenica, la natura può, appunto, essere trasfigurata dalla magia, può essere il luogo dove fanno congrega demoni e streghe, dove gli spiriti dell'abisso possono impadronirsi degli alberi e mettere in scena i loro spettacoli di terrore innaturale ovvero di presenza diabolica secondo le figure e le immagini dei libri oppure ancora (come avverrà in seguito) quelle di amore e morte oppure quelle della seduzione amorosa (che è l'attentato maggiore che si possa fare alle opere della guerra). I portenti contro natura e al di là della natura avvengono proprio nello spazio più tipicamente naturalistico, quale è la selva (ovvero il giardino, nel caso dell'isola dell'Oronte e di quella d'Armida).

Tutto ciò che è stato inventato di più straordinario e preternaturale si concentra, di conseguenza, entro gli spazi tipici della natura contemplata e frequentata come bellezza, idillio, riposo, quiete. È il caso dei suoni innaturalmente mescolati che atterriscono i guerrieri, così come è il caso della città di Dite con fiamme e diavoli che arresta Alcasto, ma è anche la situazione, virgiliana e dantesca, che arresta Tancredi:

Vassene il valoroso in sé ristretto,  
e tacito e guardingo, al rischio ignoto,  
e sostien de la selva il fero aspetto  
e 'l gran romor del tuono e del tremoto;  
e nulla sbigottisce, e sol nel petto  
sente, ma tosto il seda, un picciol mōto.  
Trapassa, ed ecco in quel silvestre loco  
sorge improvvisa la città del foco.



Allor s'arretra, e dubbio alquanto resta  
fra sé dicendo: 'Or qui che vaglion l'armi?  
Ne le fauci de' mostri e 'n gola a questa  
devoratrice fiamma andrò a gettarmi?  
Non mai la vita, ove cagione onesta  
del comun pro la chiedá, altri risparmi,  
ma né prodigo sia d'anima grande  
uom degno; e tale è ben chi qui la spande.

Pur l'oste che dirà, s'indarno i' riedo?  
qual altra selva ha di troncar speranza?  
Né intentato lasciar vorrà Goffredo  
mai questo varco. Or s'oltre alcun s'avanza,  
forse l'incendio che qui sorto i' vedo  
fia d'effetto minor che di sembianza;  
ma seguane che pote'. E in questo dire,  
dentro saltovvi. Oh memorando ardire!

Né sotto l'arme già sentir gli parve  
caldo o fervor come di foco intenso;  
ma pur, se fosser vere fiamme o larve,  
mal poté giudicar sì tosto il senso,  
perché repente a pena tocco sparve  
quel simulacro, e giunse un nuvol denso  
che portò notte e verno; e 'l verno ancora  
e l'ombra dileguossi in picciol ora.

(XIII, 33-36)

Tancredi percorre lo stesso itinerario di coloro che l'hanno preceduto, incontra gli stessi prodigi, le stesse apparizioni diaboliche: ma egli resiste, e la sua resistenza è rilevata nella causa che la determina, ed è la capacità di pensare e ragionare e volgere fra di sé ragioni e motivi di terrore e di azione, che è del tutto estranea sia agli artigiani, sia al gruppo di guerrieri, sia, infine, al temerario, ma irrazionale Alcasto. Il monologo di Tancredi rileva il carattere intellettualmente maturo e complesso dell'eroe: il suo coraggio non è esclusivamente fisico, ma nasce da consapevolezza e ragionamento. I prodigi possono essere vinti con la ragione, con il discorso, con il linguaggio, che può prevederne meno terribili le conseguenze nella realtà di quanto ci si possa immaginare dall'apparenza e, comunque, riesce a esorcizzare il terrore analizzandolo e discutendolo. Di fronte alla ragione ciò che pur appare come terribile si trasforma in qualcosa di superabile e di vincibile. La ragione supera il terrore fisico e metafisico che le apparizioni demoniache provocano. La «città del foco» scompare, di conseguenza, di fronte al ragiona-



mento di Tancredi, così perfettamente equilibrato nelle argomentazioni di opportunità, di necessità nei confronti di Goffredo e dell'esercito di cui Tancredi è parte, di coraggio individuale da dimostrarsi non con le armi ma con il ragionamento: e le interrogative retoriche, intese a mostrare sensibilmente lo stato di lucida analisi dell'apparizione diabolica e del comportamento da tenere di fronte a essa da parte di chi è tanta parte, come Tancredi, dell'esercito cristiano, sostengono molto efficacemente l'opposizione fra senso e ragione, fra apparenza e volontà di misurarla con il reale, che anima la meditazione di Tancredi.

La sfida all'apparizione della città di Dite davanti a Tancredi si attua con l'entrarvi risolutamente dentro: e tutto, allora, sparisce, anzi le fiamme si mutano nel loro opposto, cioè nel gelo dell'inverno, prima che la selva ritorni, almeno per quel che Tancredi può vederne, del tutto normale, pacifica, luogo di una natura rasserenata:

Stupido sì, ma intrepido rimane  
 Tancredi; e poi che vede il tutto cheto,  
 mette sicuro il piè ne le profane  
 soglie e spia de la selva ogni secreto.  
 Né più apparenze inusitate e strane,  
 né trova alcun fra via scontro o divieto,  
 se non quanto per sé ritarda il bosco  
 la vista e i passi inviluppato e fosco.

(XIII, 37)

La ragione ha vinto il terrore dei fantasmi, delle apparizioni, dei mostri e delle fiamme diaboliche: in questo modo, la natura ritorna (o, meglio, sembra ritornare) a essere soltanto quella che è, una foresta oscura e intricata, ma non spazio ormai più di spettacoli demoniaci. La spettacolarità della magia diabolica è un elemento fondamentale: già per Alcasto è evidente che la città del fuoco si propone come la scena di una rappresentazione, nella quale gli attori infernali riescono ad attuare quello che è lo scopo precipuo di ogni rappresentazione, cioè di far credere vero ciò che è, invece, frutto di finzione. Tancredi non crede alla pura e semplice rappresentazione dello spettacolo del terrore, e per questo sceglie, con la ragione, di metterne alla prova la realtà. Il teatro del terrore e dell'inferno, qui, sulla terra, è capace di atterrire soltanto chi non riesce a distinguere, come Alcasto, fra realtà e invenzione e finzione, anzi crede alla lettera alle finzioni dei libri ovvero si stupisce che quel che gli appare e vede sia esattamente uguale a ciò che ha letto nei

libri. Al di là della messa in scena della città di Dite non c'è nulla: esorcizzato lo spettacolo demoniaco, Tancredi può riconquistare la normalità di una foresta buia e piena di intrichi, ma senza nulla che non appaia perfettamente naturale. A Tancredi, da parte degli spiriti diabolici, è riservato un altro spettacolo, in cui si riconosca la sua debolezza, si riveli il punto debole dell'eroe, che sa vincere con la ragione l'orrore e il terrore delle fiamme della città del fuoco, ma è interiormente fragile di fronte alla manifestazione di quell'unione di amore e morte che ha appena patito come traumatica vicenda esistenziale nel duello con l'ignoto guerriero, che gli si rivela, in punto di morte, per l'amata Clorinda:

Al fine un largo spazio in forma scorge  
d'anfiteatro, e non è pianta in esso,  
salvo che nel suo mezzo altero sorge,  
quasi eccelsa piramide, un cipresso.  
Colà si drizza, e nel mirar s'accorge  
ch'era di vari segni il tronco impresso,  
simili a quei che in vece usò di scritto  
l'antico già misterioso Egitto.

Fra i segni ignoti alcune note ha scorte  
del sermon di Soria ch'ei ben possiede:  
'O tu che dentro a i chiostri de la morte  
osasti por, guerriero audace, il piede,  
deh! se non sei crudel quanto sei forte,  
deh! non turbar questa secreta sede.  
Perdona a l'alme omai di luce prive:  
non dèe guerra co' morti aver chi vive'.

Così dicea quel motto. Egli era intento  
de le brevi parole a i sensi occulti:  
fremere intanto udia continuo il vento  
tra le frondi del bosco e tra i virgulti,  
e trarne un suon che flebile contento  
par d'umani sospiri e di singulti,  
e un non so che confuso instilla al core  
di pietà, di spavento e di dolore.

Pur tragge al fin la spada, e con gran forza  
percote l'alta pianta. Oh meraviglia!  
manda fuor sangue la recisa scorza,  
e fa la terra intorno a sé vermiglia.  
Tutto si raccapriccia, e pur rinforza  
il colpo e l fin vederne ei si consiglia.  
Allor, quasi di tomba, uscir ne sente  
un indistinto gemito dolente,

che poi distinto in voci: — Ahi! troppo — disse  
 — m'hai tu, Tancredi, offeso; or tanto basti.  
 Tu dal corpo che meco e per me visse,  
 felice albergo già, mi discacciasti:  
 perché il misero tronco, a cui m'affisse  
 il mio duro destino, anco mi guasti?  
 Dopo la morte gli avversari tuoi,  
 crudel, ne' lor sepolcri offender vuoi?

Clorinda fui, né sol qui spirto umano  
 albergo in questa pianta rozza e dura,  
 ma ciascun altro ancor, franco e pagano,  
 che lassi i membri a piè de l'alte mura,  
 astretto è qui da novo incanto e strano,  
 non so s'io dica in corpo o in sepoltura.  
 Son di sensi animati i rami e i tronchi,  
 e micidial sei tu, se legno tronchi —.

Qual l'infermo talor ch'in sogno scorge  
 drago o cinta di fiamme alta Chimera,  
 se ben sospetta o in parte anco s'accorge  
 che 'l simulacro sia, non forma vera,  
 pur desia di fuggir, tanto gli porge  
 spavento la sembianza orrida e fera,  
 tal il timido amante a pien non crede  
 a i falsi inganni, e pur ne teme e cede.

E, dentro, il cor gli è in modo tal conquiso  
 da vari affetti che s'agghiaccia e trema,  
 e nel moto potente ed improvviso  
 gli cade il ferro, e 'l manco è in lui la tema.  
 Va fuor di sé: presente aver gli è avviso  
 l'offesa donna sua che plori e gema,  
 né può soffrir di rimirar quel sangue,  
 né quei gemiti udir d'egro che langue.

Così quel contra morte audace core  
 nulla forma turbò d'alto spavento,  
 ma lui che solo è fievole in amore  
 falsa imago deluse e van lamento.

(XIII, 38-46)

Anche Tancredi è, in ultima analisi, vinto dal riproporsi delle immagini dei libri in uno spettacolo in cui egli viene a essere attore e non soltanto spettatore, come nel caso della città di Dite, che, infatti, ha potuto esorcizzare con la ragione. La possessione diabolica anche per Tancredi viene a essere lo specchio della sua debolezza, del punto che è in

lui di minore resistenza: ed è l'amore nell'aspetto patetico, nella congiunzione con la sofferenza e con la morte. Lo spettacolo è, nella sostanza, quello stesso della città di Dite, nel senso che sviluppa davanti a Tancredi, come se fossero reali, le immagini e le invenzioni dei libri (dell'*Eneide* e della *Commedia*, in questo caso). Ma, a differenza di Alcasto, Tancredi non è soltanto colui di fronte al quale si svolge l'apparizione diabolica di fiamme e mostri e torri e diavoli, ma è coinvolto nella vicenda che viene rappresentata: ben più profondamente, poi, di Enea e degli altri Troiani e di Dante, dal momento che chi parla e sanguina dall'albero colpito e reciso non è l'infelice figlio di Priamo, che ha la funzione di ammonire Enea che quella dove è sbarcato non è terra sicura per gli esuli alla ricerca di un po' di tranquillità e di pace dopo la fine di Troia, né è il ministro di Federico II, che ha la funzione di mostrare al pellegrino dell'oltretomba come si configura la giustizia di Dio nei confronti dei suicidi. A gemere, a lamentarsi, a sanguinare, è Clorinda, la donna amata, che Tancredi ha appena ucciso in duello, senza saperlo, ma non per questo in modo meno drammatico e doloroso, accresciuto poi, nel carattere traumatico, dalla finale conversione della donna. Tancredi è pienamente coinvolto nella rappresentazione patetica del cipresso che parla e piange e geme e getta sangue. Ancora una volta sembra che egli colpisca e uccida la donna amata. La novità fondamentale della rappresentazione tassiana nei confronti dei modelli illustri sta nel profondo coinvolgimento patetico di colui che fa l'esperienza del portento dell'albero che sanguina e parla e rivela chi è (anche più remoto è l'esempio di Astolfo mutato in mirto nell'*Orlando* ariostesco: non c'è nulla di tragico e di patetico nell'episodio dell'Ariosto, dove, se mai, la rappresentazione è fra ironia e gioco).

Tancredi si trova a essere non più spettatore, ma anche attore della vicenda meravigliosa. La realtà di amore e morte, che ha appena sperimentato nella propria vita col duello e con la morte della donna amata, gli si ripropone come un'esperienza che si ripete, anzi che dura per lui nel tempo, senza possibilità di uscirne più fuori, se la natura si è fatta l'incarnazione dolente di essa (ed è, anzi, il luogo di ogni morte, poiché i corpi e le anime di tutti coloro che sono morti sotto Gerusalemme vi si ritrovano imprigionati, a soffrire per sempre, e anche a fare da specchio ai vivi, che giungono fino a quel luogo, della sorte che tutti attende). Per sempre Tancredi avrà di fronte la figura della morte che ha inflitto, pur senza averla riconosciuta, alla donna amata: il fatto che,



cioè, i due si sono riconosciuti soltanto nel momento in cui la donna muore e proprio per mano dell'uomo che l'ama. A Tancredi si rivela nello spettacolo dolente e patetico dell'albero che è Clorinda, nel sangue che ne esce, nelle parole che esso pronuncia, il proprio destino di infelicità e di morte, la propria tragedia oggettivata ancora e sempre in un dolore senza riscatto e liberazione, in un lamento che non avrà fine e in un scorrere del sangue che durerà per sempre, al di là di quella morte che pure è già stata per l'eroe così atroce esperienza, ma che pure egli poteva pensare si fosse conclusa nel bene spirituale con il battesimo di Clorinda e con i funerali che l'hanno consacrata cristiana e salva. Invece il corpo non è sepolto, né l'anima è in cielo. Tutta la vicenda di dolore e di rimorso si riapre per Tancredi: ancora il corpo di Clorinda sanguina, ancora soffre, ancora l'anima dolente si lamenta, confitta come si trova nell'albero. Tancredi ritorna a essere un «infermo» che sogna: né, però, il suo è soltanto sogno, perché si sente totalmente coinvolto nella rappresentazione tragica dell'intreccio disperato e doloroso di amore e morte, attore, anzi, colpevole di ciò che una prima volta è accaduto nella notte del duello e ora si ripete, senza possibilità di conclusione e di interruzione, perché il corpo e lo spirito sono fatti per magia prigionieri per sempre dell'albero, e il gesto di Tancredi si ripropone, anch'esso di nuovo rivolto contro la stessa vittima già del duello notturno.

Il Tasso porta al culmine della pateticità la rappresentazione diabolica, che è ancora una volta esemplata sui modelli e sulle suggestioni dei libri. Non è timore quello che prende Tancredi di fronte al prodigio, ma è l'angoscia perché, sia pure non totalmente convinto, pure egli non può escludere con la ragione che il corpo e lo spirito di Clorinda siano effettivamente nell'albero e che sia della donna la voce e da lei esca il sangue che cola dal cipresso ferito con la stessa spada con cui l'ha uccisa. Tancredi confessa davanti a Goffredo la ragione della sua sconfitta:

Di più dirò: ch'a gli alberi dà vita  
spirito uman che sente e che ragiona.  
Per prova sollo; io n'ho la voce udita  
che nel cor flebilmente anco m' suona.  
Stilla sangue da' tronchi ogni ferita,  
quasi di molle carne abbian persona.  
No, no, più non potrei (vinto mi chiamo)  
né corteccia scorzar, né sveller ramo.

(XIII, 49)

Tancredi sa bene che tutto quello che vede può essere il sogno di un infermo: ma non può escludere (non se la sente, per la forza che il patetico di amore e morte ha in lui) che davvero ancora una volta abbia colpito e fatto gemere e sanguinare Clorinda, la donna amata. La ragione ha vinto discorsivamente le immagini della città di Dite, ma è, in Tancredi, impotente di fronte al sentimento. Ecco che la selva si propone un'altra volta come lo specchio dei limiti e della debolezza di chi l'affronta. La tentazione diabolica colpisce là dove più fragile è colui che la sfida. La natura ne è strumento, perché essa è fin dalla colpa d'origine coinvolta nella condizione dell'uomo. Per di più Tancredi che colpisce l'albero attenta a quella che è la condizione tipica della natura, di essere lo spazio dell'idillio amoroso, cioè quanto di più lontano può raffigurarsi rispetto alla guerra. L'amore, per opera del guerriero Tancredi, si è congiunto inesorabilmente e per sempre con la morte. Non c'è più spazio al di fuori del pianto, del lamento, del dolore. L'amore è sottoposto alla morte per opera della spada che Tancredi usa contro la donna amata fino ad ucciderla e ancora adopera contro l'albero in cui essa si è incarnata. La natura come spazio dell'idillio amoroso è perduta per sempre: d'ora in avanti non potrà essere che il luogo della violenza, del gemito, del sangue, in cui si ripete l'atto di violenza che ha ferito a morte l'amore e l'ha reso un'esperienza traumatica e disperata.

Lo spettacolo della pianta che geme e parla e sanguina colpisce così a fondo Tancredi perché proprio questo viene a significare: che non è più possibile non soffrire la congiunzione di amore e morte da quando la spada ha sostituito, nel rapporto fra gli amanti, il gesto e le manifestazioni dell'affetto, onde lo spettacolo della pianta che parla e sanguina è non soltanto una visione ovvero un'apparizione, come quella della città di Dite, ma è un'allegoria, un ammaestramento che contiene una verità atroce e invincibile; e se per Tancredi l'apparizione può essere vinta dalla ragione, la verità di amore e morte (dell'amore vinto e ucciso dalla guerra) è l'inevitabile e traumatica esperienza spirituale da cui non è possibile difendersi semplicemente con l'imputare tutto quello che ha fatto e visto e udito nella selva alla possessione diabolica da vincere con la ragione; è, anzi, una verità che va oltre il fatto e la vicenda, è la tragica acquisizione della coscienza di un mondo sconvolto ormai nei sentimenti e nei rapporti umani, in cui l'amore si congiunge con la morte, e l'abbraccio fra gli amanti è, invece, quello della lotta mortale.

La rappresentazione del rito di pianto e di sangue e di affannate

parole della pianta che rivela di essere l'incarnazione dolorosa e disperata di Clorinda è per Tancredi la rivelazione di una condizione tragicamente sconvolta dell'amore, che è anche il segno di un disordine irrimediabile del mondo. Di fronte a questo Tancredi si sente disarmato (ed effettivamente la spada gli è portata via da una sorta di turbine): in un mondo in cui si fa realtà l'orrore del cuore egli non riesce ad agire, non se la sente di combattere. Fuori della selva incantata è ancora possibile, là dove è soltanto guerra e logicamente domina la morte, operare: non nella selva, dove l'opera della spada significa la distruzione e l'uccisione dell'amore ripetuta ancora una volta, come già a Tancredi è accaduto di sperimentare nell'ambito stesso della battaglia intorno a Gerusalemme. La morte di Clorinda ha significato la rottura dell'equilibrio in Tancredi fra il guerriero e l'amante (ma già l'amore fin dall'inizio era apparso per lui la causa della divisione interiore che può farlo arrestare nel campo di battaglia ad ammirare le chiome dorate di Clorinda sparse al vento e farlo inseguire il proprio guerriero che ha colpito Clorinda, che è una nemica). La selva gli dimostra che ciò che egli ha fatto è senza riscatto e senza conforto, perpetuamente destinato a stargli davanti riproponendo il sangue e la voce della donna amata spezzata dal lamento. Tancredi si arrende, allora: amore e guerra significano soltanto la conclusione disperata dell'amore nella morte. L'eroe non può più combattere con i morti, soprattutto se chi gli sta davanti è la donna amata: la guerra si è trasformata per lui nell'identificazione di amore con morte. La selva è il luogo dove tutto ciò gli si è fatto definitivamente chiaro: per questo egli non vi entrerà più, non cercherà più di vincerne gli incanti, anche se sa che di incanti si tratta, perché sono incanti che contengono una lezione di verità.

A Rinaldo tocca il compito di vincere la selva incantata, ed egli riesce nel compito perché le tentazioni che lo aggrediscono sono quelle che già ha attraversato e in esse già è caduto e da esse già è risorto, purificandosi proprio dal tempo di magico idillio e di amore trascorso presso Armida. L'incanto demoniaco non fa che riproporgli davanti, sempre come in uno specchio, l'immagine della fragilità e della debolezza dell'eroe, che è il sogno dell'idillio, della bellezza e dell'amore (che Rinaldo già ha fino in fondo sognato, nel profondo della colpa della lussuria e della fuga dal dovere, mentre nessuna colpa c'è mai stata davvero in Tancredi se non di contemplazione e di sentimento, onde egli non può sentire il rimorso del peccato di fronte all'apparizione nel cipresso della



donna amata, ma l'altro rimorso della morte che le ha inflitto, sia pure senza sapere di trovarsi di fronte a lei, nel duello mortale). Rinaldo è colui che sogna il supremo sogno dell'età dell'oro, quello celebrato con la disperata nostalgia di ciò che è stato perduto per sempre nel coro del primo atto dell'*Aminta*: anzi, per opera della magia di Armida è riuscito davvero per un poco di tempo a ritornare all'età dell'oro, al dominio del piacere, della bellezza, dell'amore liberamente goduto, della giovinezza senza le costrizioni dell'onore e del pudore. Di fronte a Rinaldo si ripete, per effetto dell'uguale magia, il rinnovarsi dell'età dell'oro, in una natura purificata e splendida, fra le apparizioni del piacere e della bellezza femminile, disposta al piacere:

Verso l'antica alta foresta  
con sicura baldanza i passi gira.  
Era là giunto ove i men forti arresta  
solo il terror che di sua vista spira;  
pur né spiacente a lui né pauroso  
il bosco par, ma lietamente ombroso.

Passa più oltre, e ode un suono intanto  
che dolcissimamente si diffonde.  
Vi sente d'un ruscello il roco pianto  
e il sospirar de l'aria infra le fronde,  
e di musico cigno il flebil canto  
e l'usignol che plora e gli risponde,  
gli organi e cetre e voci umane in rime:  
tanti e sì fatti suoni un suono esprime.

Il cavalier, pur come a gli altri avviene,  
n'attende un gran tuon d'alto spavento,  
e v'ode poi di ninfe e di sirene,  
d'aure, d'acque, d'augei dolce concento,  
onde meravigliando il piè ritiene,  
e poi se 'n va tutto sospeso e lento;  
e fra via non ritrova altro divieto  
che quel d'un fiume trapassante e cheto.

L'un margo e l'altro del bel fiume, adorno  
di vaghezze e d'odori, olezza e ride.  
Ei stende tanto il suo girevol corno  
che tra 'l suo giro il gran bosco s'asside,  
né pur gli fa dolce ghirlanda intorno,  
ma un canaletto suo v'entra e 'l divide:  
bagna egli il bosco e 'l bosco il fiume adombra  
con bel cambio fra lor d'umore e d'ombra.

(XVIII, 17-20)



I luoghi deputati dell'idillio naturale si ripropongono qui in modo perfetto: l'unione di acque e ombre, di bosco e canale che lo divide e lo compartisce, di musica delle acque e di canto degli uccelli, di bellezza di fiori e di soavità di profumi, secondo quello che è il modello consacrato da Dante nella descrizione del paradiso terrestre sulla sommità del monte del Purgatorio, dal Boccaccio nel *Decameron*, poi dal Poliziano e dall'Ariosto, ma già rifatto dal Tasso stesso nell'occasione del giardino di Armida. Il bosco si trasforma in un'ambigua e dilettevole congiunzione di natura e artificio: non giardino, quindi, ma un luogo naturale che è così perfettamente ordinato e misurato da suggerire l'impressione dell'opera di un ordinatore, di un demiurgo che abbia dato così perfette misure e rispondenze alle forme della natura, al tempo stesso commisurando in un unico suono quelli più eletti della natura e dell'arte: vento fra le fronde, usignoli, cigni, acque correnti, strumenti musicali, voci umane. È l'esaltazione della perfezione della natura, ma corretta, dentro, da un'arte che non si sa indovinare da dove venga, onde deriva a tutta la descrizione dello spazio d'idillio un che di inquietante, di misterioso, di ignoto, che prepara la successiva sorpresa:

Mentre mira il guerriero ove si guade,  
 ecco un ponte mirabile appariva:  
 un ricco ponte d'or che larghe strade  
 su gli archi stabilissimi gli offriva.  
 Passa il dorato varco, e quel giù cade  
 tosto che 'l piè toccata ha l'altra riva;  
 e se ne 'l porta in già l'acqua repente,  
 l'acqua ch'è d'un bel rio fatta un torrente.

Ei si rivolge e dilatato il mira:  
 e gonfio assai quasi per nevi sciolte,  
 che 'n se stesso volubil si raggira  
 con mille rapidissime rivolte.

(XVIII, 21-22)

Ecco che, a questo punto, l'artificio si rivela per quell'opera di magia a cui già si manifesta dovuta la perfezione dello scenario idillico: il ponte che oltrepassa mirabilmente il fiume, ed è d'oro, ma crolla nelle acque non appena Rinaldo l'ha superato, mentre il pacifico e sereno fiume si trasforma in un torrente vorticoso (e l'allegoria morale, che certamente il Tasso qui suggerisce, sul ponte d'oro che porta al luogo del pia-

cere e della tentazione e sull'impossibilità, dopo che si è ceduto, di ritornare indietro, è corretta radicalmente dal fascino di tutto lo spettacolo, dalla bellezza e dalla suggestione dell'incanto di bosco e fiume e uccelli e canti e profumi, tanto più che, dopo, Rinaldo ritroverà lo splendore della natura più eletta e sublimata).

Se mai, il ponte d'oro acquista all'avventura nel bosco il fascino di ciò che più è prezioso e meraviglioso e prepara chi sa quali altre sorprese e invenzioni nell'ambito di quella che così si rivela essere perfetta congiunzione di natura e arte. Rinaldo lo supera senza esitazione perché egli è già esperto, dall'isola di Armida, di ciò che può operare la forza della magia che si aggiunga alla natura (e l'arte, allora, è artificio magico, come subito, nell'apparizione del ponte d'oro, si rivela a Rinaldo). Non ci sono più meraviglie del possibile per l'eroe, che tutto ha già conosciuto nel giardino dell'oceano (anche la trasformazione della pace dell'idillio naturale nel furore dell'inverno, del gelo, dei venti furiosi, delle acque torrenziali, quando il giardino di Armida è scomparso dopo che Carlo e Ubaldo hanno disincantato Rinaldo e l'hanno costretto a riprendere la funzione di guerriero e di eroe):

Ma pur desio di novitade il tira  
a spiar tra le piante antiche e folte,  
e 'n quelle solitudini selvagge  
sempre a sé nova meraviglia il tragge.

Dove in passando le vestigia ei posa,  
par ch'ivi scaturisca o che germoglie:  
là s'apre il giglio e qui spunta la rosa,  
qui sorge un fonte, ivi un ruscel si scioglie,  
e sovra e intorno a lui la selva annosa  
tutte pareva ringiovanir le foglie;  
s'ammolliscon le scorze e si rinverde  
più lietamente in ogni pianta il verde.

Rugiadosa di manna era ogni fronda,  
e distillava de le scorze il mèle,  
e di novo s'udia quella gioconda  
strana armonia di canto e di querele;  
ma il coro uman, ch'a i cigni, a l'aura, a l'onda  
facea tenor, non sa dove si cele:  
non sa veder chi formi umani accenti,  
né dove siano i musici stromenti.

La «meraviglia» di Rinaldo non è che curiosità di sapere come sia possibile tutto questo accumularsi di straordinari eventi nello spettacolo dell'idillio rinnovato dalle radici stesse dell'età dell'oro, quale la selva gli offre. Come già nel giardino dell'Oronte e in quello di Armida, per Rinaldo si propone, in forza di un privilegio di grazia, di coraggio, di bellezza, di capacità amatoria, il ritorno alle origini felici della vita. C'è, in questo, qualcosa, dapprima, di febbrile, di eccitato, di innaturale, come è giusto che sia in un tempo che dalle origini felici è ben lontano, anzi, è ferito a fondo dalla guerra e dalla violenza, che negano la contemplazione e l'amore e ogni incanto della natura, che è, infatti, fatta oggetto e strumento per fabbricare armi: qui qualcosa ancora di più inquietante si aggiunge, per il sorgere e il cadere del ponte d'oro, per il fiume bellissimo che si trasforma in un rapinoso torrente (ed è anche l'allegoria del destino che incombe ormai sulla natura e sull'uomo in essa, se, al di fuori dell'incanto del bosco all'età dell'oro è succeduta quella del ferro e la meraviglia della bellezza e della grazia sono possibili soltanto là dove è stato ricavato, per artificio di magia, uno spazio limitato e concluso, dove i miracoli delle origini innocenti del mondo sono ancora possibili, anche se in maniera non più innocente).

Rinaldo, come la Primavera delle raffigurazioni quattrocentesche, fra Lorenzo e Poliziano e Botticelli, fa nascere fiori dove pone i piedi e fa ricrescere le foglie, ringiovanirsi le piante. La magia gli fornisce ancora una volta l'eccezionale privilegio di ricostruire l'età dell'oro, tanto è vero che gli alberi distillano manna e miele, nel concerto di voci di animali e di uomini e di strumenti musicali. Ma per Rinaldo non è più una novità, quanto, invece, è una ripetizione che, dopo la purificazione sul Monte Oliveto, ha il valore di una prova. La curiosità di Rinaldo non è più quella di chi sta per essere sedotto dall'apparizione e dall'esperienza dello stato delle origini pure del mondo (non più, ora, innocenti, ma rifatte tali per opera d'artificio magico):

Mentre riguarda, e fede il pensier nega  
a quel che 'l senso gli offeria per vero,  
vede un mirto in disparte, e là si piega  
ove in gran piazza termina un sentiero.  
L'estraneo mirto i suoi gran rami spiega,  
più del cipresso e de la palma altero,  
e sovra tutti gli arbori frondeggia;  
ed ivi par del bosco esser la reggia.

Il mirto sacro a Venere è l'albero che deve fare specchio delle sue tentazioni e delle sue debolezze a Rinaldo, mentre il cipresso della morte e del dolore è stato destinato a Tancredi. Lo scenario dell'estrema rappresentazione della tentazione per Rinaldo è lo stesso di Tancredi: la radura nel cuore della selva; ma l'albero dell'amore ne è il centro, non quello della morte e del compianto e del dolore. L'amore può vincere Rinaldo, come già altre volte l'ha vinto: Rinaldo specchia nel mirto la propria debolezza, che è, però, anche il fascino del sogno di un'età del mondo in cui rose e gigli nascono sotto i passi e gli alberi stillano miele e sono coperti di manna, e le voci della natura sono armoniose e gli uomini non alla guerra si dedicano, ma a cantare e a sonare (e il ponte d'oro è pure riferimento all'età dell'oro che sta ritornando per incanto nella selva vietata dalla magia alle armi):

Fermo il guerrier ne la gran piazza, affisa  
a maggior novitate allor le ciglia.  
Quercia gli appar che per se stessa incisa  
apre feconda il cavo ventre e figlia,  
e n'esce fuor vestita in strana guisa  
ninfa d'età cresciuta (oh meraviglia!);  
e vede insieme poi cento altre piante  
cento ninfe produr dal sen pregnante.

Qual le mostra la scena o quai dipinte  
tal volta rimiriam dèe boscareccie,  
nude le braccia e l'abito succinte,  
coi bei coturni e con disciolte trecce,  
tali in sembianza si vedean le finte  
figlie de le selvatiche cortecce;  
se non che in vece d'arco o di faretra,  
chi tien leùto, e chi viola o cetra.

E cominciâr costor danze e carole,  
e di se stesse una corona ordiro  
e cinsero il guerrier, sì come sòle  
esser punto rinchiuso entro il suo giro.  
Cinser la pianta ancora, e tai parole  
nel dolce canto lor da lui s'udiro:  
— Ben caro giungi in queste chiostre amene,  
o de la donna nostra amore e spene.

Giungi aspettato a dar salute a l'egra,  
d'amoroso pensiero arsa e ferita.  
Questa selva che dianzi era sì negra,



stanza conforme a la dolente vita,  
 vedi che tutta al tuo venir s'allegra  
 e 'n più leggiadre forme è rivestita. —  
 Tale era il canto; e poi dal mirto uscìa  
 un dolcissimo tuono, e quel s'apria.

(XVIII, 26-29)

A Rinaldo la tentazione non si presenta con i caratteri dell'amore troncato dalla morte, cioè con l'aspetto della tragedia, ma con quello della commedia, con i litigi, gli abbandoni, ma anche le paci e le riconciliazioni fra gli amanti: in un ambito di liricità limpida e appena increspata di pena, si svolge la rappresentazione dell'eterna commedia dell'amore, e significativamente il Tasso cita proprio la scena, il teatro, per confermare l'aspetto di spettacolo accuratamente preparato e recitato per Rinaldo che viene a sfidare la selva degli incanti. Fondale di scena è il mirto che campeggia al centro della radura, così come era il cipresso per Tancredi in un'analoga posizione e funzione. Ma qui la scena si anima di personaggi, che, nella perfezione di una finzione teatrale che predilige, nel moto della danza, le apparizioni mitologiche, sono ninfe che escono dagli alberi e suonano leùti e cetre e danzano davanti a quell'unico spettatore che è Rinaldo, invitandolo, non diversamente da quello che è accaduto a Tancredi, a diventare attore anch'egli, ma di quella commedia d'amore che intorno al mirto si rappresenta. L'arrivo di Rinaldo è, infatti, forzato dal coro delle ninfe a significare il ritorno dell'amante presso la donna amata dopo l'abbandono e il dolore che ne è seguito. Anche il venir fuori delle ninfe dalle cortecce degli alberi è uno spettacolo di teatro: «finte» sono dette le «figlie de le selvatiche cortecce» perché fanno parte della finzione della rappresentazione teatrale; né più sono nude, come quelle apparse altrove (sull'Oronte e nel giardino d'Armida) a Rinaldo, perché non più di una seduzione qui si può trattare, ma del riappacificamento di due amanti già concordi. In più, il teatro della selva incantata è un teatro d'amore e di pace, e le ninfe non vi potranno essere armate, ma fornite di strumenti musicali, né potranno riferirsi al corteo della vergine Diana, come nel teatro (ed ecco, allora, un'autocitazione tassiana, molto abilmente proposta, con l'allusione alla scena dell'*Aminta* e a Silvia e alle compagne di lei, che sono cacciatrici e, di conseguenza, armate d'arco e di faretra). \*

Nella magia della selva sembra, di conseguenza, riannodarsi la magia dell'isola di Armida, in preparazione dell'apparizione della stessa Armida:

Già ne l'aprir d'un rustico sileno  
meraviglie vedea l'antica etade,  
ma quel gran mirto da l'aperto seno  
imagini mostrò più belle e rade:  
donna mostrò ch'assomigliava a pieno  
nel falso aspetto angelica beltade.  
Rinaldo guata, e di veder gli è avviso  
le sembianze d'Armida e il dolce viso.

Quella lui mira in un lieta e dolente:  
mille affetti in un guardo appaion misti.  
Poi dice: — Io pur ti veggio, e finalmente  
pur ritorni a colei da chi fuggisti.  
A che ne vieni? a consolar presente  
le mie vedove notti e i giorni tristi?  
o vieni a mover guerra, a discacciarme,  
che mi celi il bel volto e mostri l'arme?

giungi amante o nemico? Il ricco ponte  
io già non preparava ad uom nemico,  
né gli apriva i ruscelli, i fior, la fonte,  
sgombrando i dumi e ciò ch'a' passi è intrico.  
Togli questo elmo omai, scopri la fronte  
e gli occhi a gli occhi miei, s'arrivi amico;  
giungi i labri a le labra, il seno al seno,  
porgi la destra a la mia destra almeno —.

(XVIII, 30-32)

La falsa immagine di Armida è da intendere nel senso che a uno spettacolo si sta assistendo: non Armida, quindi, ma un'attrice che molto abilmente interpreta la parte di Armida, così come le ninfe uscite dagli alberi hanno riproposto la scena della favola pastorale. L'attrice recita la parte della donna innamorata, che è stata lasciata e che rivede l'amante e spera di ritornare a sedurlo riannodando la storia amorosa. Di qui le domande incalzanti, fra rimpianto, lamento, protesta, offerta d'amore, ricordo, rancore, dolcezza. Le battute del coro si riverberano in quelle che pronuncia l'attrice che fa la parte di Armida, in un perfetto ritmo di teatro. Qui opera il patetico amoroso dell'abbandono e della riconciliazione, non quello tragico della congiunzione di amore e morte, come nella scena a cui assiste e anzi prende parte Tancredi. Anche l'uscita delle ninfe e poi di Armida dagli alberi risponde a una perfetta regia di finzione teatrale. Se nulla di quanto dicono le ninfe e Armida riesce a turbare Rinaldo è perché sono tutte cose a lui note nella sostanza e nel significato, e soltanto le apparenze (la rappresentazione teatrale) sono

diverse. Tutto è già accaduto, per Rinaldo, una volta: l'assenza della sorpresa, che è connessa con la rappresentazione teatrale, ha un valore del tutto negativo per chi è uscito per sempre dalla scena amorosa e ne conosce tutte le finzioni, le battute, gli inganni, le seduzioni, e opera di conseguenza in una dimensione di realtà che è la negazione della finzione teatrale, tanto più infinta quanto più si sforza di essere reale, onde l'attrice nelle vesti di Armida nel momento in cui dice a Rinaldo le parole della donna innamorata appare a lui non credibile, non vera come infatti vera non è.

Rinaldo non sta al gioco scenico, ne spezza la suggestione e il fascino. Il teatro della selva incantata ha, allora, fine. Egli è armato, cioè perfettamente immerso nella realtà della guerra, di fronte a cui né la finzione del teatro, né la magia dell'idillio, né le tentazioni e i piaceri d'amore possono resistere. Rinaldo esce fuori della recita, e questa, allora, non può che avere fine:

Seguia parlando, e in bei pietosi giri  
volgeva i lumi e scoloria i sembianti,  
falseggiando i dolcissimi sospiri  
e i soavi singulti e i vaghi pianti,  
tal che incauta pietade a quei martiri  
intenerir potea gli aspri diamanti;  
ma il cavaliere, accorto sì, non crudo,  
più non v'attende, e stringe il ferro ignudo.

Vassene al mirto; allor colei s'abbraccia  
al caro tronco, e s'interpone e grida:  
— Ah non sarà mai ver che tu mi faccia  
oltraggio tal che l'arbor mio recida!  
Deponi il ferro, o dispietato, o il caccia  
pria ne le vene a l'infelice Armida:  
per questo sen, per questo cor la spada  
solo al bel mirto mio trovar può strada —.

Egli alza il ferro, e 'l suo pregar non cura;  
ma colei si trasmuta (oh novi mostri!)  
sì come avien che d'una altra figura,  
trasformando repente, il sogno mostri.

(XVIII, 33-35)

Il gesto di Rinaldo che contrappone all'amore la spada significa la definitiva sconfitta dell'amore. L'invocazione della falsa Armida, che chiede a Rinaldo di buttare via la spada o di colpire con essa «l'infelice Armi-

da», vuole indicare il punto estremo a cui è giunta la situazione di contrasto radicale fra amore e guerra: nella recitazione teatrale che si svolge davanti all'eroe e che cerca di coinvolgere anche l'eroe, con le armi della bellezza, della seduzione, del patetico, dell'età dell'oro che rinasce, per poco che si acconsenta all'amore contro la guerra; e la rappresentazione è, appunto, un *exemplum*, che Rinaldo coglie ottimamente nel significato che possiede, rifiutando definitivamente l'amore per le gesta eroiche dell'assedio e della conquista di Gerusalemme.

È conseguenza logica che il colpo di spada che Rinaldo vibra contro il mirto (e contro Armida) abbia il risultato di spezzare l'incanto, poiché la bellezza e l'amore, nel tempo della guerra, non possono più essere che frutto di magia, come già l'isola dell'Oronte e il giardino di Armida hanno mostrato; e il frutto del rifiuto dell'amore e del ritorno, per forza di magia, alla felice età dell'oro e della risoluzione della tragedia della guerra per la conquista di Gerusalemme e la liberazione del Santo Sepolcro nella commedia della guerra d'amore, senza ferite e senza morte, è il sostituirsi del mirto e di Armida con le spade e con il gigante armato, a denunciare l'avvenuta perdita dell'illusione di natura lieta e primaverile:

Così ingrossò le membra, e tornò oscura  
la faccia e vi sparir gli avori e gli ostri;  
crebbe in gigante altissimo, e si feo  
con cento armate braccia un Briareo.

Cinquanta spade impugna e con cinquanta  
scudi risuona, e minacciando freme.  
Ogn'altra ninfa ancor d'arme s'ammanta,  
fatta un ciclope orrendo; ed ei non teme:  
raddoppia i colpi a la difesa pianta  
che pur, come animata, a i colpi geme.  
Sembran de l'aria i campi i campi stigi,  
tanti appaion in lor mostri e prodigi.

Sopra il turbato ciel, sotto la terra  
tuona: e fulmina quello, e trema questa;  
vengono i venti e le procelle in guerra,  
e gli soffiano al volto aspra tempesta.  
Ma pur mai colpo il cavalier non erra,  
né per tanto furor punto s'arresta;  
tronca la noce: è noce, e mirto parve.  
Qui l'incanto fornì, sparir le larve.



Tornò sereno il cielo e l'aura cheta,  
 tornò la selva al natural suo stato:  
 non d'incanti terribile né lieta,  
 piena d'orror, ma de l'orror innato.

(XVIII, 35-38)

Il Tasso fa spesso riferimento al sogno, durante la descrizione dei prodigi della selva demoniaca: il sogno del malato, l'incubo angoscioso, le visioni di orrore e di spavento dei sogni. Così sogno è la rappresentazione teatrale, è la scena che si svolge di fronte ad Alcasto, a Tancredi, a Rinaldo. L'amore è sogno, così come l'età dell'oro e la bellezza della natura primaverile e gli alberi che parlano e sanguinano: ma è ormai un sogno malato e febbrile, un sogno di demoniaca origine, pur con tutto il suo fascino di sogno sulla scena, di sogno della rappresentazione teatrale. La sua irrealtà è la conseguenza della diabolicità che lo determina. Ha il fascino profondo del sogno, ma nel momento in cui ciò che conta davvero è la guerra è anche il sogno peccaminoso (come già quello d'amore sognato da Rinaldo nell'isola di Armida). Nell'*Aminta* il sogno dell'età dell'oro era ancora un sogno innocente, anche se disperatamente nostalgico di fronte alle convenzioni sociali dell'onore nel mondo moderno: non è più tale nella *Gerusalemme*, con il canone dell'epica che la regge. Di fronte al dovere il sogno d'amore e di felicità naturale si trasforma in qualcosa di colpevole, di innaturale, perché l'ordine vuole che si combatta per Gerusalemme, e perfino, allora, la bellezza e l'amore di Armida vengono a cooperare alla guerra, suscitando nel campo cristiano contrasti e violenze e distraendo i guerrieri dall'assedio e trasportando Rinaldo lontano, nell'isola felice, fra i piaceri e le gioie, e non sono più, quindi, un autonomo elemento e momento della vita.

La vicenda della selva incantata concentra in sé e dimostra nel modo più evidente questa situazione di crisi rovinosa e mortale dell'amore e della bellezza della natura: l'amore si congiunge con la morte o è peccato; la natura soltanto per opera di incanto può proporsi come lieta e primaverilmente nuova e viva (mentre la selva, liberata dagli incanti, non può che ripresentare gli orrori naturali, congeniti, cioè l'aspetto triste e desolato e squallido di un mondo della natura dove, dopo la caduta, la presenza demoniaca può sempre manifestarsi per l'inganno degli uomini o per il puro esercizio della trasgressione insieme religiosa ed erotica). Non mirto né cipresso è l'albero che è nella radura al centro della selva, ma un noce: quel noce che, come è noto, è l'albero dei conve-

gni delle streghe e dei diavoli. Tutta la scena teatrale della selva proprio perché rappresenta l'illusione del sogno d'amore e di bellezza e di grazia naturali ha in sé un fascino profondo che, in qualche modo, colpisce a fondo Tancredi e anche Rinaldo, che però, riesce a contrapporvi la ragione, così come la città di Dite apparsa ad Alcasto aveva pure provocato nel guerriero temerario e avventuroso una mescolanza di stupore e di ammirazione per quell'attuarsi, davanti a lui, delle figure e delle apparizioni dei libri (e già i suoni ignoti uditi dal gruppo dei guerrieri precedentemente inviati nella foresta avevano, al tempo stesso, provocato in loro meraviglia e timore, come, appunto, di fronte all'ignoto, al mistero). Il demoniaco ha, insomma, in sé il fascino di ciò che esso riesce ancora a figurare e rappresentare, anche se, altrove, nella natura, ha, per opera di Rinaldo, per sempre perduto di fronte all'impresa dell'assedio di Gerusalemme e al dovere dei guerrieri di combattere per il Santo Sepolcro: e ha anche il fascino della scena e della finzione teatrale, quelle che sono letterariamente escluse dalla scelta dell'epica.

In questo senso l'episodio della selva incantata ha anche un significato metaletterario: è l'addio alla splendida finzione dell'*Aminta*, della favola pastorale dove l'amore, alla fine, vince, perché non ha contro di sé né la morte (che è, sia nel caso di Aminta, sia in quello di Silvia, infinta, non realmente accaduta), né il dovere (che è soltanto convenienza sociale, superabile con la forza del sentimento). Di fronte alla scelta letteraria dell'epica ogni tema di commedia deve scomparire: ma ciò avviene non per un semplice trapasso di generi letterari, quanto, invece, in una forma traumatica, quale è quella che si determina attraverso l'intervento diabolico e la funzione, che i «mostri» d'Averno assumono, di estremi difensori della favola d'amore e del sogno dell'età dell'oro. Sì, ci sarà ancora l'incontro di Rinaldo con Armida sul campo dell'ultima battaglia, ma Rinaldo, pur confortando Armida, parla soltanto di imprese eroiche (di riportarla sul trono che è di lei) e della desiderata conversione alla religione cristiana. Con lo scomparire della selva degli incanti diabolici finisce, per il Tasso, un tipo di letteratura come genere autonomo e come parte ovvero sezione e aspetto di altri generi e, più specificamente, dell'epica. L'epica ha ammesso accanto a sé l'idillio e la magia e la favola e la scena di commedia, ma soltanto per l'opera della magia che si è innestata sul canto dell'«armi pietose» e del «capitano / che 'l gran sepolcro liberò di Cristo». La natura è ormai soltanto quella che è, luogo di possibili incanti e trasgressioni o di remoti pellegrinaggi al se-

guito del caso, ma soprattutto disposta a dare all'uomo ciò di cui ha bisogno per le sue imprese di guerra. È in funzione del lavoro dell'uomo, non del piacere.

Gli ultimi due canti della *Gerusalemme* sono, infatti, canti di battaglia, di gesta eroiche, di eroiche morti, di atti di crudeltà e di generosità, di vittoria e di sconfitta. L'uscita di Rinaldo dalla selva dopo averne vinto gli incanti con la spada (quella spada che, non avendola riconosciuta, rivolgerà ancora, per un istante, contro Armida durante la battaglia finale) è anche l'uscita del poeta dal meraviglioso, dalla rappresentazione dell'amore, dal sogno del piacere, dalla contemplazione della natura, che pure ha inserito entro il genere epico come per l'estrema resistenza offerta da altre immagini della letteratura, da altri fascini della parola. Quei fascini non solo non possono durare accanto al canto delle battaglie e degli eroi, ma sono rappresentati, significativamente, come peccaminosi, colpevoli, frutto di magia diabolica o, comunque, di una magia che ha come scopo la sconfitta del bene, incarnato dai Crociati sotto Gerusalemme. Al di là, infatti, della *Liberata* c'è, per il Tasso, la riscrittura in termini di rigorosa epicità della *Conquistata* oppure il poema religioso della crezione, nel quale la natura è sì rappresentata come pura e innocente, ma perché è uscita appena dall'atto creatore di Dio e non ancora è stata ferita di colpa e peccato. Di qui il carattere di rimpianto, di malinconia, di intima inquietudine e tragicità che pervade i vari momenti in cui si scandisce la sfida dei guerrieri di Goffredo contro la selva posseduta dai diavoli. Finisce un tempo della letteratura, che è anche un tempo delle idee, della vita, dell'esperienza della parola. La spada di Rinaldo, che abbatte il mirto, significa anche la rinuncia del Tasso alla poesia d'amore.

# INDICE





Venere e Marte: le allegorie della pace . . . . .	7
Gli inganni amorosi . . . . .	41
Corte e religione . . . . .	97
Il rogo estinto: Sofronia e Olindo . . . . .	121
Il duello fra Tancredi e Clorinda o la fine delle avventure . . . . .	159
La morte dell'idillio . . . . .	179
La selva incantata o lo specchio dei peccati . . . . .	229



## MONETE & PAROLE

a cura di Giorgio Bárberi Squarotti e Francesco Spera

### Volumi pubblicati

1. *L'ombra di Argo* (Studi danteschi sulla *Commedia*), di Giorgio Bárberi Squarotti. Nuova edizione.
2. *Alla scuola del Manzoni*, di Pompeo Giannantonio.
3. *Memoria e reminiscenze. Nietzsche, Büchner, Hölderlin e i poemetti in prosa di Trakl*, di Fausto Cercignani.
4. *In nome di Beatrice e altre voci* (Dalla *Vita nuova* alla *Commedia*), di Giorgio Bárberi Squarotti.
5. *Tasso, minori e minimi a Ferrara*, di Arnaldo di Benedetto.
6. *Strumenti e politiche per l'industria in Italia*, a cura di Gianluigi Alzona e Gian Maria Gros-Pietro.
7. *Endiadi. Dottrina e poesia nella «Divina Commedia»*, di Pompeo Giannantonio.
8. *L'«histoire tragique» nella seconda metà del Cinquecento francese*, di Lionello Sozzi.
9. *La scrittura verso il nulla: d'Annunzio*, di Giorgio Bárberi Squarotti.
10. *Il sogno e l'epica*, di Giorgio Bárberi Squarotti.





3 9001 03230 5677

Finito di stampare  
Gennaio 1993  
Genesi Editrice s.a.s.  
Torino







Nato a Torino nel 1929, è ordinario di Letteratura italiana sulla cattedra già tenuta da Giovanni Getto. Tra le opere di critica letteraria già pubblicate si ricordano *Astrazione e realtà*; *Metodo stile storia*; *Poesia e narrativa del secondo Novecento*; *Teoria e prove dello stile del Manzoni*; *Simboli e strutture della poesia del Pascoli*; *La forma tragica del Principe e altri studi sul Machiavelli*; *La narrativa italiana del dopoguerra*; *La cultura e la poesia del dopoguerra*; *Camillo Sbarbaro*; *Il codice di Babele*; *L'artificio dell'eternità*; *Gli inferi e il labirinto*; *Poesia e ideologia borghese*; *Le sorti del tragico*; *Fine dell'idillio*; *Il romanzo contro la storia, d'Annunzio*; *Dall'anima al sottosuolo*; *Le finzioni dietro il verismo*; *Il potere della parola: Studi sul Decameron*; *La poesia del Novecento*; *La forma e la vita: il romanzo del Novecento*; *Il sogno della letteratura*; *L'ombra di Argo*; *Manzoni: la delusione della letteratura*; *In nome di Beatrice e altre voci*; *La scrittura verso il nulla: d'Annunzio*; *Le colline, i maestri, gli dei*; *Il sogno e l'epica*.